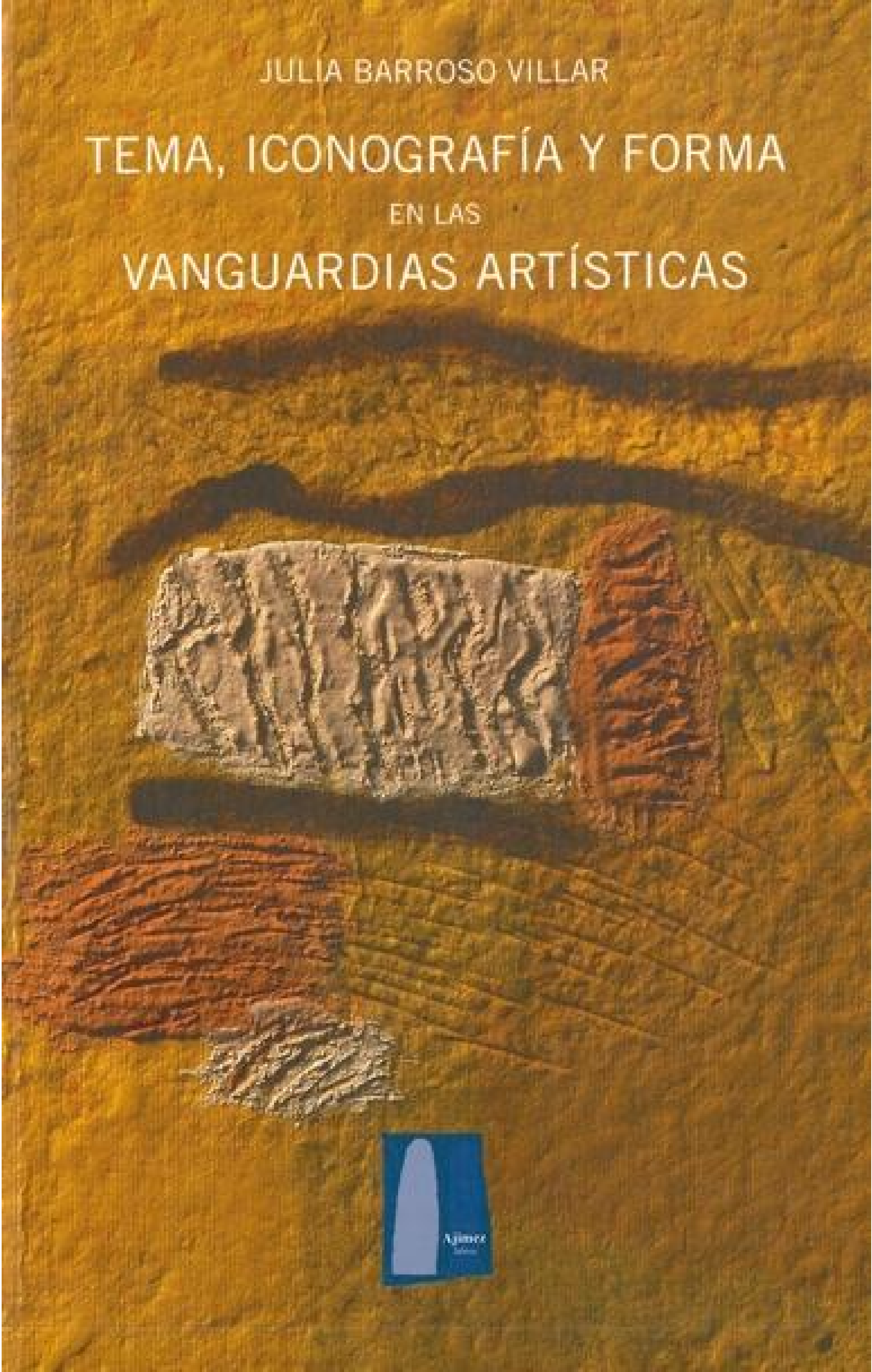

JULIA BARROSO VILLAR
TEMA, ICONOGRAFÍA Y FORMA
EN LAS
VANGUARDIAS ARTÍSTICAS
Ajimez

TEMA, ICONOGRAFÍA Y FORMA
EN LAS
VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Julia Barroso Villar

TEMA, ICONOGRAFÍA Y FORMA
EN LAS
VANGUARDIAS ARTÍSTICAS



CASTRILLÓN, 2005

Este libro se edita con la colaboración
de la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo
del Gobierno del Principado de Asturias

Primera edición: octubre de 2005

www.ajimez.com
ajimez@arrakis.es
Pza. Constitución, 4- 1.º Izqda.
33450 Piedras Blancas (Asturias)

Diseño portada: Consuelo Vallina
Diseño logotipo: Ramón Rodríguez
ISBN: 84-931833-5-0
D. L.: As.-4.785/05

Impresión: Mercantil Asturias, S. A.

Agradecimientos

Deseo manifestar mi agradecimiento a cuantas personas me ayudaron y orientaron en el transcurso de la elaboración del libro. Al profesor Víctor Nieto Alcaide, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Académico de Bellas Artes por la Real Academia de San Fernando y Director del Museo de la Academia de Madrid, por el prólogo con que me honra y por su amistad y ánimo. A Consuelo Vallina, artista visual, diseñadora, Presidenta de la Asociación de Artes Visuales de Asturias y amiga, por la creación de una obra plástica pensada para la portada de este libro. A Jaime Luis Martín, responsable del Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Castrillón por su amistad junto con Elpidio López, ambos responsables de Ediciones Ajimez, por su confianza en mi tarea y por su generosa oferta de publicación. A mi marido Abdullah Nasser, por su apoyo y entusiasmo. Y a la memoria de mi madre, que siempre me impulsó en las dudas y me dio fuerza.

La autora

Prólogo

La abstracción, es decir, la eliminación de cualquier referencia figurativa con la consiguiente supresión del sistema de representación, ha sido uno de los referentes tópicos en las definiciones del arte del siglo XX. Aunque es un fenómeno propio del arte del siglo XX que introduce en el arte una inflexión sin precedentes, dista mucho de ser el que lo caracteriza y define. Pese a que este supuesto ha sido tenido en cuenta por los estudiosos del arte del siglo pasado, siempre ha venido gravitando sobre las consideraciones y definiciones generales del arte contemporáneo. Cuando se habla del Cubismo se plantea, además de sus períodos, su carácter más o menos abstracto y lo mismo sucede con el Expresionismo. Constantemente la abstracción ha sido una referencia que ha interferido de forma decisiva el valor de las demás tendencias.

El puro valor conferido a la forma por la abstracción ha determinado que se haya proyectado una visión desde estos supuestos hacia el resto de la pintura con el consiguiente olvido del valor y papel del tema. En este sentido, son escasos los estudios dedicados al problema del tema en la pintura del siglo XX. La atención de los estudiosos ha girado en torno a problemas de carácter conceptual y teórico, al análisis de la obra de los artistas, de las tendencias y de los grupos y a problemas históricos concretos. Pero el tema, desde la aparición

de la abstracción, se ha considerado algo secundario que permanece en la obra de los artistas que se niegan a abandonar la representación pero que ha dejado de ser relevante. Y, sin embargo, en la pintura contemporánea el tema forma parte inseparable de la experiencia figurativa al igual que su ausencia lo es de la abstracta. Por tener en cuenta esto, se ha llegado con frecuencia al absurdo de identificar tema con contenido, de manera que la pintura abstracta fuera solo un mero juego formal carente de él.

Son dos formas distintas, aunque no antitéticas, de entender la práctica del arte. Algunas manifestaciones de la abstracción, como el Constructivismo y el Neoplasticismo se hallan mucho más cerca de corrientes figurativas como el Cubismo que de otras abstractas como el Expresionismo abstracto o el Informalismo. Porque, en realidad, abstracción y figuración son las consecuencias de un mismo proceso en el desarrollo de un arte de la modernidad.

Por ello, es importante dirigir la mirada a los usos y modos de la figuración y plantear cómo se han desarrollado estas secuencias temáticas en el proceso del arte del siglo XX. En ello radica la novedad e importancia del libro de Julia Barroso *Tema, iconografía y forma en las vanguardias artísticas*, un importante y lúcido intento de clarificación surgido de un contexto enmarañado de discusiones, elucubraciones y debates que, en la mayoría de los casos, no han parecido perseguir otro fin que el de servir de apoyo a un discurso estéril e interminable.

Tomar como punto de partida la recuperación de la idea del ciclo iconográfico, sin desvincularla del problema de forma y de tendencia, y seguir sus contenidos, variantes, transformaciones y fluctuaciones a lo largo de un siglo, es un intento revelador que contrasta con los numerosos estudios que antes de ver el árbol se han empeñado en ocultarlo con el bosque de una discusión ininteligible.

Hace tiempo que Julia Barroso se venía ocupando de problemas relativos a la iconografía del arte contemporáneo. Sus

estudios sobre la nueva objetividad alemana avalan y acreditan su interés por los aspectos figurativos del arte actual. Por ello no es una sorpresa, sino una consecuencia lógica de sus investigaciones, que haya emprendido un estudio de conjunto de algo que desde distintos enfoques venía ocupándose con intensidad y rigor desde hace tiempo y cuyo estudio resulta enriquecedor para la comprensión del arte. La idea de acometer el estudio de la iconografía de pintura contemporánea en su conjunto, lejos de hacer del libro de Julia Barroso un estudio de síntesis, acentúa su valor conceptual convirtiéndolo en una aportación centrada en una de las claves del arte contemporáneo: su condición de lenguaje con un discurso iconográfico desarrollado con independencia de las tendencias y de su trayectoria a lo largo de más de un siglo.

Es evidente que la representación no es sólo figuración, sino también un signo y por lo tanto un elemento de significación. En realidad, los estudios de iconografía artística se han orientado de una forma casi absoluta hacia los problemas del arte del pasado olvidando el análisis de este problema en el arte contemporáneo. La primera cuestión que se plantea es la ruptura temática con la correspondiente alteración del contenido ideológico que surge desde el inicio de la modernidad a finales del siglo XIX. Nuevos temas para una nueva pintura o una nueva pintura para nuevos temas. Como puede ser la luz, el agua y la ciudad para el impresionismo. O el nuevo papel que adquieren para la pintura temas tradicionales, como las manzanas y la montaña Santa Victoria en la pintura de Cézanne. No son temas antiguos representados con nuevas formas, sino temas que generan un nuevo planteamiento formal de consecuencias profundas en la pintura contemporánea. Como sucede con el tema de la figura humana en uno tan clásico como el desnudo, que asume en la *Olimpia* o en le *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet, o en los desnudos de Renoir un protagonismo y una significación sin precedentes. Algunas de las primeras obras de la vanguardia, como *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, tienen allí una de sus referencias paradigmáticas e inexcusables.

En los primeros años del siglo XX el problema de la representación adquirió una dimensión trascendente al plantearse por algunos artistas, como Kandinsky, la supresión del tema. A partir de entonces la figuración asume un nuevo papel en la pintura distinto del de la mera representación de la realidad. Lo cierto es que con el desarrollo de las vanguardias la representación aparece como un elemento conceptual que va desplazando el parecido sin eliminarla. Las experiencias del Expresionismo, del Fauvismo, del Cubismo y del Futurismo ponen de manifiesto cómo la representación no se planteó nunca como un fenómeno en contradicción con la vanguardia. Lo mismo que cambiaban las formas se transformaban los temas. O los temas antiguos, al igual que la pintura, asumían un nuevo valor significativo. Incluso tendencias radicalmente figurativas como el Surrealismo, en las que se recuperan los usos y procedimientos del antiguo sistema de representación, la figuración se plantea como recurso para desarrollar una visión inédita del significado de los objetos. Es lo que pudiéramos llamar una visión iconológica del tema, frente a la visión simplista de las iconografías tradicionales.

El análisis de estos problemas aporta, en el estudio de Julia Barroso, nuevas luces sobre aspectos acerca de los cuales los historiadores han mostrado el más absoluto desinterés o se han limitado a pasar de puntillas para no despertar una cuestión espinosa que provocaría el inmediato y consiguiente debate. Los historiadores y críticos hablan insistentemente de problemas espaciales, pero no del espacio como objeto y tema iconográfico; ni de los signos del arte abstracto como iconografía. Julia Barroso ha logrado agrupar, deslindar y definir los grandes ciclos temáticos, como el cuerpo humano, el retrato, el desnudo, los asuntos religiosos, la guerra y el mito del progreso. Es decir, una iconografía sin la que no puede comprenderse el discurso trazado por la pintura contemporánea. Desde la aparición de la abstracción, la iconografía del arte contemporáneo se ha visto como la mera presencia de unos usos del pasado o como mera apoyatura de unas formas

modernas de pintura. Cuando, en realidad, sigue teniendo la misma vigencia que antes, como imagen plástica del mundo contemporáneo, y en la que, como hemos dicho, se pueden incluir signos de la abstracción e incluso la temática religiosa en obras de vanguardia a la que Julia Barroso presta una atención especial. Es evidente que en un bodegón de Braque el tema ha sido planteado como soporte del desarrollo de unas formas de vanguardia, mientras en un cuadro de Otto Dix la iconografía comporta, con independencia de los aspectos formales, una renovación válida en sí misma. Pero en ambos casos el tema es un componente decisivo a la hora de definir y profundizar en el significado de la pintura.

El estudio de Julia Barroso constituye una reflexión fundamental para el conocimiento del arte del siglo XX y de la orientación de las tendencias artísticas que han inaugurado el XXI. También, es algo más y no menos importante: una llamada de atención sobre las opciones metodológicas para el análisis del arte contemporáneo y de los "temas" a los que debe dirigirse la mirada contemporánea para acometerlo.

Víctor Nieto Alcaide

Prefacio

Se asume de manera habitual la hipótesis de que el arte del presente siglo es heredero de unas vanguardias históricas que fueron muy fructíferas pero que, a pesar de su poder de sugestión aún vigente y del enorme potencial de la impronta que dejaron, en sí mismas, en tanto que ciclo, se consideran periclitadas, puesto que ni los tiempos que las produjeron ni la necesidad experimental son idénticas.

Cuando nos referimos al arte del siglo XX, en especial en su segunda mitad, se observa con frecuencia un uso poco discriminado de términos como "modernidad", "modernismo", "vanguardia", "últimas tendencias", y hasta "tendencias recientes" para referirse a fenómenos que tuvieron su transcurso en tiempos muy desiguales y que revisten características también o muy o completamente diferentes, desde finales del siglo XIX hasta finales del XX. Sería utópico intentar esclarecer de manera definitiva algo de por sí enmarañado, y es de temer que sin solución, dada la complejidad del asunto a tratar, cuyo ejemplo en los movimientos artísticos anteriores, modernismo y protovanguardias, continúa vigente a lo largo del siglo XX. Tal vez deba entenderse que esta propia imprecisión de definición al nivel de las designaciones, es reflejo de las mismas dificultades intrínsecas del fenómeno artístico en sí, más en los desarrollos polifacéticos, en la ruptura de niveles de significados y en los mo-

dos de mostrarse visualmente las artes contemporáneas. Éstas, aparte de su coetaneidad, están separadas entre sí por modos de dicción, por concepciones de base y por circunstancias externas muchas veces antagónicas o meramente tangenciales entre sí. La tarea de tratar de contribuir con algunos elementos de clarificación por mínimos que resulten es desbordante, y si nos planteamos hablar de ello, es a modo de marco en el que buscar alguna línea de salida para el rompecabezas. En definitiva, la propuesta de la obra consiste en comprobar la presunta vigencia de los propios contenidos del arte aún hoy, en un amplio abanico, ya se sabe que disímiles, pero muchas veces obviados en beneficio de aquello que ha sido la característica más sobresaliente del arte del siglo XX: su dicción formal, el llamado estilo, que comenzó definiéndose a través de los "ismos".

Esta continuidad o interconexión de las prácticas artísticas recorre toda la historia del arte, y no es por tanto nada fuera de lo esperable este sentido de entramado de los hechos artísticos contemporáneos. Solamente la visión inmediata enfocada a la claridad de los aspectos didácticos y a la comprensión de los fenómenos, fatigosos en su percepción por la rapidez y variedad simultánea de las propuestas, nos obliga a incidir en contra del sentido fragmentado del arte reciente, visto como sucesión de corrientes que ignoraban los inmediatos precedentes. Si bien es cierto que el arte actual difícilmente obedece a la trama de los estilos, opino que buena parte de los "ismos" del pasado reciente han sido historiados linealmente, en un esfuerzo clarificador, pero a costa de falsear, en múltiples ocasiones, la imagen de su propio transcurso.

Si se admite que el arte no se realiza por el mero placer de crear formas vacías, sino que, en primer lugar, es un poderoso modo de expresión hoy, de los propios artistas; y que es signo, a su vez, de la parte receptiva probablemente más evolucionada en el sentido cultural del medio que los envuelve e implica, se aceptará que sus contenidos son importantes,

aunque en ocasiones puedan llegar a consistir en las propias formas. Las artes visuales no se pueden reducir a una mera creación de signos formales plásticos, que también podrían ser acústicos, o cinéticos. Además de esos modos y formas, y de manera indisociable, expresan contenidos variados, son formas significativas. El repertorio de imágenes afecta, desde sentimientos vagos, profundos, difusos, hasta iconos comunes antropológicamente, pasando por arquetipos o imágenes fijas que pertenecen a ciclos y subciclos culturales, que proceden del mundo de las creencias, de las grandes concepciones subyacentes en cada cultura, y que, en definitiva, forman parte de la enorme pluralidad de motivos que hoy, era de la máxima posibilidad de información que se conoce al nivel de la técnica, no equivalente al conocimiento de las sociedades ni de los individuos, sino al establecimiento de las pautas de conducta de los bloques sociales y de su entramado, se entremezclan y hacen fluida la emisión y recepción de mensajes muy dispares entre sí, a la vez que permiten una situación caótica. Porque una cosa es la velocidad de emisión de tales mensajes, fungibles en buena medida con la rapidez con que se emiten, y otra su recepción. Y es muy deficiente, además, la deglución, asimilación y filtraje de esos estímulos que posibilitan su permanencia y estabilidad. De esta especie de alquimia, algunos residuos pueden quedar, y entendemos que algunos de los aspectos temáticos que para etapas anteriores de la historia se venían denominando "ciclos iconográficos", aún pueden ser solventes a la hora de la comprensión del fenómeno artístico utilizando tanto la vía sólo racional, como la percepción psicológica y sensible. No cabe duda de que, para conocer un universo, es preciso familiarizarse con sus códigos, como cuando se aprende un idioma extraño.

Para Werner Hofmann, en *Los fundamentos del arte moderno*,

> "…No se han prestado oídos a la advertencia de Hume en el sentido de que no pueden establecerse normas estéticas definitivas; se ha hecho caso omiso a la pretensión de Shaftesbury de

buscar la vivencia de lo artístico en las formas embrionarias, nacientes. Se ha pasado por alto el descubrimiento de Burke, quien afirmaba que en lo desordenado, en lo caótico existen espacios vivenciales inexplorados; se ignora la noción histórico-dinámica de Herder, quien decía que "la aspiración eterna" de la Humanidad no es sino un esfuerzo por superar el pasado y conseguir el futuro. Por el contrario, se airea con gusto la última generalización de que lo romántico es enfermo y lo clásico sano (generalización de la que incluso la política artística de Hitler sacó partido), pero se evita reflexionar sobre aquellas apasionadas palabras de Goethe en su juventud, que suenan de manera muy diferente: "sólo al artista le es dado sentir una única felicidad: la que la proporciona su arte. En cuanto al público que admira boquiabierto, ¿qué más le da al artista que sea capaz de discernir por qué unas veces mira boquiabierto y otras no?"[1].

La propuesta del presente libro es la reflexión sobre los contenidos, la temática del arte reciente, sin apartarse de sus formas de dicción, combinando las grandes corrientes estilísticas que están en el nacimiento de la contemporaneidad, con los motivos fundamentales de expresión de las mismas. Acercarse a esos repertorios, bien por ser más usuales o por su expresividad, por un lado; y tratar de realizar a partir de nuestro muestreo, una introspectiva en las cosas que cuentan o simbolizan los artistas de nuestra era, por otro, es parte importante del objetivo de esta investigación. Es decir, lo que se puede considerar un estudio transversal de la historia del arte que fraguaron las vanguardias desde los comienzos del siglo pasado, a partir de la elección temática, según su incidencia más o menos relevante, en relación con las formas más renovadoras de expresión que adoptaron, que no se redujeron a ser meras formas vacías. Consciente de la envergadura de la elección y de sus limitaciones necesarias, me anticipo a prever que el resultado no podrá ser definitivo ni total, sino que se trata de una propuesta de estudio desde una perspectiva

[1] Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno.*1992 (1987), Barcelona, Península, p. 14.

que, si bien se puede rastrear en abundantes estudios parciales, no se ha dado en la visión global de aquellos fenómenos, como si careciera del interés suficiente.

El procedimiento seguido tuvo que elegir entre un abanico inmenso de obras y de artistas significativos para los objetivos del trabajo, sin que en ocasiones, necesariamente, coincida la elección de ejemplos con muchos de los que están de manera habitual, como referencia en los manuales sobre la época. El ámbito virtual de elección era inagotable, como se le alcanza a cualquiera que reflexione sobre la cuestión. Sería además pretencioso, tratar de esclarecer de manera definitiva qué contenidos han movido a los protagonistas del arte del siglo XX. Sí en cambio se intenta realizar un acercamiento significativo a una de sus facetas de comprensión, la temática, susceptible de muchísimas más consideraciones que las que, normalmente, se le vienen dedicando. Pensado en principio como estudio iconográfico, la disparidad y número de la materia a estudiar desaconsejó un procedimiento al pie de la letra académico, ya que el objetivo no era encasillar el arte reciente desde una nueva visión, sino proponer pautas que se podrían desarrollar hasta el infinito.

Tal es, en síntesis, la idea generatriz de este trabajo basado en reflexiones sobre obras y lecturas ajenas, a lo largo de los años de contacto como profesional con el arte contemporáneo, si bien el ascenso en esta línea ha tenido muchas fluctuaciones, desde las que imponían las circunstancias, hasta la elección consciente en función de la afición personal, y un relativo seguimiento global de los materiales del arte contemporáneo, que hemos compaginado entre las tareas universitarias con otros ámbitos cronológicos sin que esa información haya estorbado en nada, salvo en el tiempo que ha exigido, lo que sin duda ha podido contribuir a una mejor comprensión del arte de hoy. Desearíamos también que, lo que para nosotros ha sido un arduo trabajo, tuviera algún sentido para quienes comparten el interés por estas amplias materias, o deseen contrastar otros puntos de referencia.

Si retomamos de nuevo a Hofmann, a propósito de los procesos históricos de comprensión de las artes, decía:

"Los valores estéticos… están permanentemente expuestos a variaciones semánticas. Sabemos desde Kant que el juicio estético está basado en la sensibilidad del sujeto y que… no existe "normativa estética alguna que determine conceptualmente lo que es bello". Lo cual es aplicable a otras categorías estéticas como lo sublime, lo deforme, lo característico, y a las formas en que lo plasmamos…

En 1792 escribía Goethe en su célebre ensayo *De la arquitectura alemana*:

"El salvaje modela, con trazos extravagantes, figuras borrosas y colores subidos, sus cocos, sus plumas y su propio cuerpo. Deja que las esculturas adopten las formas más arbitrarias, que no obstante concuerdan sin el menor equilibrio configurativo, pues una emoción especial les dotaba de su sentido integral. Este arte característico es el único verdadero. Cuando actúa sobre sí mismo por emoción interior, única, propia e independiente, despreocupado e ignorante de todo lo que le es ajeno, aunque nazca de la barbarie más grosera o de la sensibilidad más refinada, está pleno y vivo".

En este postulado se encuentra la proclama de la ruptura de todo nexo idealístico entre el hombre civilizado y el primitivo. El primero configura "desde una sensibilidad formada", el otro "desde la grosera barbarie"[2]. Abundando sobre la dificultad de enjuiciar el arte, nos pone en guardia contra la creencia, heredera de la Ilustración, de que las etapas iniciales de la evolución humana y de su arte estaban superadas, en el espejismo de la fe en una evolución paralela y lineal, y en la viabilidad de utilizar como elemento de percepción la simple razón, contando con Riegl entre los pioneros de la rehabilitación en los medios académicos, de los medios expresivos condenados por el formalismo de la jerarquía clasicista[3].

[2] *Idem*, p. 24.

[3] *Idem*, p. 26.

Desde el punto de vista de las teorías modernas sobre la relación entra la obra de arte, su significado y sus significantes, Francisca Pérez Carreño resume:

> "…en los años sesenta se empieza a utilizar la noción de signo de Saussure en el terreno de las artes plásticas, sobre todo por la crítica feminista y los historiadores de arte post-estructuralistas, de la mano de los escritos del filósofo Michel Foucault y del semiólogo Roland Barthes. La intención es de cariz ideológico y pretende mostrar cómo la imagen, la representación del mundo natural, es también un signo… está inscrita en un sistema de significación".

Al exponer en una recensión las posturas de diferentes metodologías en el sentido de las características de la obra de arte como signo, se nos recuerda que Ferdinand de Saussure hablaba en 1916 de semiología como "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Los componentes del signo, significante y significado, forma y concepto, aparecen siempre unidos, y la comunicación consta siempre de un emisor y de un receptor. La obra de arte es el signo producido, y su emisor, el artista. El receptor, quien contempla la obra[4]. Pérez Carreño señala, además, la observación de Nelson Goodman, para quien la representación no tiene que ver con la semejanza, y "la interpretación de la obra de arte resulta particularmente difícil porque la búsqueda de lo expresado y lo ejemplificado por ella parece no tener fin. No existen reglas de interpretación, vocabularios artísticos que liguen sonidos o series de sonidos a sentimientos, colores o formas a emociones o… a conceptos", planteando la tarea una gran sensibilidad, además de resultar inabarcable. En este orden de cosas, "Charles S. Peirce, fundador de la semiótica… llegó identificar hasta ciento veinte clases de signos, pero su tricotomía básica sigue siendo hoy utilizada":

---

[4] Francisca Pérez Carreño "El signo artístico", en Valeriano Bozal (Ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* Volumen II, 1996, Madrid, Visor, pp. 58-72.

"Signo es algo que está para alguien en lugar de algo, en algún respecto o capacidad… Un signo es, pues, una relación entre tres elementos: el signo (un representante), que está en lugar de otra cosa; su objeto, y un interpretante, la relación que el intérprete actualiza entre el primero y el segundo"[5]. Por otro lado, Roland Barthes en *Mitologías* consideró que los sistemas de signos connotados eran "mitos", mientras que más adelante los llama "ideologías". Y en otra dirección, según Charles Morris, "la diferencia de las artes plásticas consiste en que son iconos, y no símbolos, … que se usan valorativamente". "Un signo es icónico en la medida en que posea él mismo las propiedades de sus *denotata*… Si el icono estético denota valores, éstos son aprehendidos directamente en el signo. El icono posee los valores, las propiedades del valor, que representa… La percepción estética no es contemplación pasiva, la obra de arte es una estructura compleja llena de signos, no todos ellos icónicos, cuya mera aprehensión exige respuestas parciales, interpretación de signos, levanta expectativas y las satisface, o las frustra. Incluso si se tratara solo de signos icónicos no todas sus propiedades serían significativas… se precisaría una tarea de selección"[6].

Al referirse a la noción de "iconismo" Umberto Eco, en *La estructura ausente*, (1968), muestra que "no existe un criterio objetivo de lo que sea la semejanza de", y la prolija tarea de "identificar clases muy diferentes de fenómenos entre los llamados signos icónicos", y postula "sustituir la noción de icono por otra libre de los problemas que tradicionalmente se han encontrado en ésta, pero sin negar que cierta clase de signos, básicamente las imágenes, no se dejan reducir a las estructuras de los signos lingüísticos". En el *Tratado de Semiótica General* (1977), para Eco, la obra de arte es "producto de un trabajo de invención en el cual la manipulación del continuum expresivo produce un reajuste del contenido y un proceso de cambio del código que conlleva un cambio en la visión del mundo y provoca "respuestas originales". Se aplica

[5] *Idem*, p. 64.

[6] *Idem*, p. 69.

a textos literarios, pero se aplica a otra clase de textos… Entre los signos de lo estético se hallan la originalidad y la institución de código, así como la manipulación de la expresión, verdadero motor de la significación estética”[7].

Los métodos que proponen los analistas del ámbito semiótico son matizados y, en ocasiones, contradictorios entre sí, y aunque arrojan interesantes luces sobre obras monográficas que abordan, y sus análisis de obras individuales son siempre rigurosos, no parecen adecuados para el trabajo tan global que nos propusimos realizar, dadas además las grandes diferencias de la enorme amplitud del material a tener en cuenta y del que extraer nuestra argumentación: todo el conjunto de las vanguardias históricas. Sin embargo, es interesante no perder la perspectiva de sus importantes contribuciones, que ayudaron a desmitificar muchos determinismos sobre la esencia de la obra de arte.

---

[7] Rosen, Ch. /Zerner, H., *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XX*. 1988, Barcelona, Blume.



I. PARTE

Las prevanguardias

El arte de nuestro siglo, de hondas raíces que pasan por casi todo el abanico cronológico de la cultura occidental con incursiones en otros ciclos, se concreta en su forma en las últimas décadas del siglo XIX en el brillante avance que supusieron las libertades plásticas y conceptuales heredadas del Impresionismo. Las innovaciones que se permitieron abordar sobre todo los grandes artistas independientes, fueron toques angulares magistrales a partir de los cuales se permitía (siempre desde la disidencia) la continua apertura de nuevos caminos, formales y conceptuales. Y su arte iría a enfatizar este último aspecto, el conceptual, que engloba tanto los enfoques abstractos como la temática que se desea representar, fruto o bien de opciones reflexivas y analíticas, o en otras ocasiones, impulsivas, todas ellas perceptibles en los resultados formales de las distintas corrientes artísticas, pero siempre subyaciendo en ellas el conjunto de ideas que les llevaron, tanto a elegir los temas y los motivos, como el modo de ejecutarlos.

A medida que se toma la perspectiva del tiempo que ya pasó, con una vigencia aproximada de un siglo, ya no resulta clarificador, sino engañoso, hablar de los "*ismos*" al referirse al arte realmente "contemporáneo", coetáneo, relegados a las primeras décadas del siglo hace bien poco finalizado. Sin embargo tal sistematización estilística está adherida a su historia hasta el presente, resultando muy difícil evadir su poder de atracción, y

como tal foco de datos, aparecerán continuamente referencias a los "ismos" en nuestra labor, aunque resulte en parte contradictorio con el planteamiento más global que perseguimos.

Como se sabe, la producción sobre el método iconográfico, que nos debería auxiliar en este empeño, además de su ampliación iconológica, suele quedarse muy restringida a grandes ciclos histórico artísticos del pasado, como el medievo, el renacimiento, el manierismo y el barroco, que fueron los grandes momentos analizados por Warburg, Saxl y Panofsky, entre otros maestros. Las grandes deficiencias se ponen en evidencia cuando se pretende proyectar sus aportaciones al arte de los inicios del siglo XX, que en buena parte del mismo, se resiste a aquellos planteamientos. Tal vez, antes de avanzar, sea preciso recordar lo que la producción especializada se encarga de mostrarnos: parece como si el arte, si es contemporáneo, se cerrase a cualquier posibilidad de observación iconográfica.

Se suele insistir en la diferencia entre tema y motivo, teniendo al segundo como mera base material sobre la que se desarrolla un cuadro. Ejemplo clásico son los "motivos cezannianos", la manzana o la montaña Santa Victoria, convertidas en pretexto formal de un cuadro. Sin embargo, vemos que, si bien es cierto que se cambia la manera de concebir la temática de la pintura, alegar que ya no es importante sería despreciar y desperdiciar el interés de los contenidos artísticos de buena parte de la contemporaneidad. La insistencia en muchos de ellos anula esa posible primera impresión de neutralidad.

Lo cierto es que, ante una realidad dada, su percepción dependerá del sujeto que la vive, pero esta a su vez depende en buena medida de los esfuerzos que se hagan desde la teoría y desde la historia del arte para evidenciar aspectos que pueden aparecer silenciados, pero que quizás se esconden como trasfondo profundo de las evidencias "no aparentes", como con seguridad lo son muchas de las cuestiones objeto de este estudio.

El Impresionismo

La luz como tema y motivo

Los grandes cambios impresionistas fueron la culminación de un largo proceso de superación de pautas del pasado y de creación de otras nuevas. John Rewald, en su *Histoire de l'impressionnisme*, publicada en 1972, se refería al principio de su estudio a la importancia prioritaria de la luz como motivo, enfoque, elemento coordinador y explicativo en definitiva, de un cuadro. Uno de los espacios de referencia sobre los que actuó con frecuencia el grupo inicial, fue la ciudad costera normanda de Argenteuil, tratada mediante los matices de la conjugación de la luz sobre el agua, y la de los celajes, con abundantes juegos de reflejos. De este punto de vista, la técnica y los modos y medios de realizar la pintura impresionista, se venía deduciendo por generalización la no relevancia de los contenidos explícitos del cuadro[8].

Lo que se podría considerar la prehistoria inmediata de las vanguardias históricas comienza a desplegarse de manera eficaz en el último cuarto del siglo XIX, y de manera más remota en el período romántico con su actitud revalorizadora de la Naturaleza, acompañada del sentido de la rebelión y fuerte subjetivismo[9]. El Impresionismo, anterior a la serie de rupturas frente al modelo oficialista del arte, iniciaba ya algunos apuntes de novedad no solo en el sentido de la técnica desenvuelta y rápida que caracterizó aquel movimiento, sino además, en la propia temática. Los pintores más paradigmáticos de la técnica plenairista, como Claude Monet o Camille Pissarro, combinaban distintas maneras de pintar, según el contenido del cuadro; y más aún, era frecuente que en un mismo lienzo se simultaneara la técnica de pinceladas en comas para los planos de temática más próxima, tales como

[8] John Rewald, *Historia del Impresionismo*, 1972, 2 vol., Barcelona - Caracas - México, Seix Barral.

[9] Rosen, Ch. / Zerner, H.: *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XX*. 1988, Barcelona, Blume.

masas de agua o de nieve, objetos o aspectos más cercanos de un paisaje o estancia, combinada con otra aplicación más diluída para celajes y lejanías en general. Si bien la combinatoria de técnicas en un cuadro no es de invención contemporánea, se debe resaltar este punto en el impresionismo porque será frecuente, y bastante constante, el recurso a la pluralidad de formas de expresión en dependencia de aquello que iba a ser expresado, o del enfoque muchas veces subjetivo del tema y del motivo. Entre otros ejemplos, la serie que Monet dedicó a la *Estación de San Lázaro* en París, como hizo con la *Catedral de Ruán*, introducía uno de los ambientes en los que las masas urbanas se mezclan en el espacio destinado al trajín del transporte de personas y de mercancías, fundiendo pasajeros, cuando los hay; o sobre todo como en la serie, el entorno urbano de casas de cierta altura, con la marquesina de la estación, las máquinas y el humo que éstas producen, en una fusión poética realizada a base de la luz, ante unos temas prosaicos pero estimulante como nuevos que eran. Como caso concreto, está *La Gare Saint Lazare*, realizada en 1877 (París, Musée d'Orsay).

Los tiempos recientes ofrecen demasiado material bruto como para desdeñar en bloque esos aspectos, que otras artes como la narrativa, la poesía, o la cinematografía, no tratan de excluir. Por otro lado, estos procesos de basculación hacia temas del día a día se produjo con importantes paralelismos con el ámbito de la creación literaria, como se pone de manifiesto en los estudios monográficos sobre el Impresionismo.

Otros elementos técnicos

La línea se desdibuja y se sustituye por la pincelada en coma y el abocetamiento, entrando así en el sector del arte antiacadémico, no oficialista. El color se empleará en estado puro, sin mezclar, en búsqueda de la complementariedad de los efectos cromáticos. La textura se vuelve ligeramente rugosa en las zonas más típicas que suelen contrastar con otras más lisas, que incluyen por lo general los celajes. Las compo-

siciones se mantienen ortodoxas, en el sentido de que no se rompe la perspectiva tridimensional aérea, heredada del Renacimiento, más bien se enfatiza al cambiar los modos de ejecución en búsqueda de otra percepción[10].

Pero lo que llama la atención en medio de este rupturismo relativo, y percibido como afrenta revolucionaria en la conocida crítica de Vauxcelles, es que en los contenidos asistimos a una ligera desviación de los temas tradicionales.

La temática impresionista

Más que tratar de hacer una relación exhaustiva de la misma, resaltemos la contraposición entre novedades y pervivencias, dado que los inicios de la vanguardia histórica vienen fuertemente marcados por la incipiente generalización de las libertades pictóricas. Entre los géneros, se instaura el culto al "paisaje natural", cuya implantación absoluta se debía al fenómeno romántico y que, hecha salvedad del rescate paisajista de las escuelas de Barbizon y otras semejantes por el norte de Europa, había caído en un lugar secundario, dentro de las modas academicistas que habían imperado en la franja central del siglo XIX, siendo la tradición ilustrada, a pesar de Rousseau, muy restringida en este sentido. Los impresionistas, de estirpe urbana parisina como es bien sabido, y herederos de Barbizon y del naturalismo, fijaron su atención en los fenómenos atmosféricos en lugar destacado, siendo los paisajes abiertos, tanto campestres como marítimos, sus preferidos.

En la exposición realizada en 1874 en la sala del fotógrafo Félix Nadar, que se asume como la primera del grupo, se percibía esa pasión por lo abierto que llevaría en particular a Claude Monet a pintar el puerto de L'Havre de tal modo sintético entre luz, color y figura, que la crítica, dio nombre al fenómeno después de ver su título, *Impression: soleil levant*, (*Impresión. Sol naciente*, 1872, París, Museo Marmottan, roba-

[10] Recordemos las tesis de Pierre Francastel, en *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*, 1969, Caracas, Monte Ávila Editores.

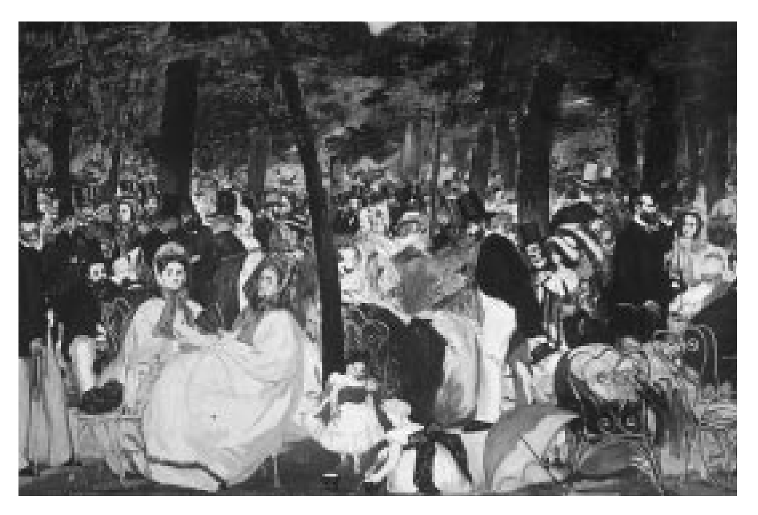
do en 1985). Además de Claude Monet, Alfred Sisley, Auguste Renoir y otros, se sintieron impelidos a repetir parajes incansablemente. Por tratarse de uno los aspectos bien conocidos del impresionismo en su caracterización, pasaremos por alto la multitud de matices y detalles que se podrían aportar por no caer en excesivas reiteraciones.

La novedad más destacada que se encuentra es la del "paisaje urbano", realizado de manera muy distinta a los precedentes que se pueden evocar de manera más clara, los de los paisajes barrocos flamencos y holandeses. Ahora los ambientes callejeros y las panorámicas están por encima del detallismo anecdótico, para resaltar los conjuntos vistos como fenómeno paralelo al natural, y dentro de la orientación global impresionista, es decir, al servicio e inseparable de la dicción formal impresionista. Las avenidas parisinas vistas desde el estudio de Pissarro, o los puentes del Sena, tanto de este autor como de Renoir, se caracterizan por un fuerte sentido de síntesis, ya que no se perfilan ni los ambientes, ni las figuras, ni los detalles, que hay que deducir en su conjunto. Tratar de aislar el interés de los impresionistas por una nueva técnica, de la necesidad de mostrar los objetos de su atención, en este caso los ambientes de la ciudad de París, resulta una maniobra artificial, ya que el motivo urbano es algo más que un pretexto pictórico por mucho que por una lectura enfática, es habitual llegar a esa convicción. El nexo entre esta iconografía callejera en los impresionistas, y la versión que de la misma hacen los futuristas, ciertos cubistas, y los expresionistas alemanes en particular, es puesto de relieve por Simón Marchán en sus ensayos sobre la imbricación entre las diferentes corrientes del arte contemporáneo, y entre los distintos géneros[11].

"La figura humana", frente a la tradición realista, vigente cuando aparece el fenómeno impresionista a mediados de la

---

[11] Simón Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, capítulo II, "La pintura de la ciudad y la intensificación de la vida nerviosa", 1986, Madrid, Alianza Forma, pp. 37-63.



E. Manet, *Música en el Jardín de las Tullerías*. C. 1860, óleo / lienzo, Londres, National Gallery.

década de los 60 del siglo XIX, pasa a tener un tratamiento esquemático si se compara con el detallismo que la podía caracterizar, pero sorprende en él la importancia de lo personal a lo que no se renuncia ni en ciertos casos de escenas de masas: en *Música en las Tullerías*, de Éduard Manet, (1860, Londres, National Gallery), junto con las figuras genéricas, aparecen retratos de gente conocida del mundo literario y social, o con mucha frecuencia, del entorno personal del pintor: mujer en la estación con niña, etc. Sobre todo será "el retrato" el género en que estas cualidades quedan impresas. No se entra en rasgos subjetivos profundos, pero sí en una caracterización global suficiente a la hora de la definición de los personajes representados. Auguste Renoir pasa a la historia como un importante retratista, en particular de niños y de mujeres, pero sin olvidar a Manet, cuya técnica poco ortodoxa era menos relevante a la hora de definirse como impresionista, que el hecho de la empatía en los objetivos liberadores de corsés técnicos de sus compañeros de grupo. Los retratos de mujeres y de familias del primero, los de personajes de la cultura y las letras del momento del segundo, como *Balzac*, y *Lola de Valencia* (1863, París, Musée d'Orsay), Berthe Morisot

en *El Balcón* (1868, París, Musée d'Orsay), entre otros, dan fe de la pasión por la identidad concreta con que los impresionistas afrontaron la realización de sus modelos. Entre ellos abundan los retratos de personajes anónimos caracterizados por su actividades, o por su inclusión en el devenir de las costumbres urbanas: *Almuerzo en el taller* (1868, Munich, Bayerische Staatsgalerie), *El pífano del regimiento* (1866, París, Musée d'Orsay), la *Nana*, a quien Werner Hofmann dedicó un estudio monográfico, complementado por otro iconográfico de Joachin Heusinger von Waldegg; la pública imagen de la controvertida *Olimpia* (1863, París, Musée d'Orsay) que tenía importantes referentes iconográficos en la tradición de las venus venecianas del renacimiento recostadas en un interior, en particular la *Venus de Urbino,* de Tiziano (1538, Florencia, Ufizzi), y en la más cercana para el autor, en el tiempo y en el espacio, la *Gran Odalisca,* de Ingres (1814, París, Mus. Louvre). En obras de Auguste Renoir como *La señora Charpentier con sus hijos* (1878, Nueva York, MOMA), o en los de personajes también anónimos, como en *Le Moulin de la Galette* (1876, París, Musée d'Orsay), también se dan los rasgos del desenfado y carácter de actualidad de las figuras humanas representadas y de sus contextos, lo que rompía los moldes del retrato convencional, pero también de las escenas costumbristas almibaradas[12].

Edgar Degas es asimismo autor de numerosos retratos de gentes de su momento, lo mismo que el resto de los impresionistas, enlazando en su caso con la tradición mundana que también capta Toulousse-Lautrec, y que a través de Munch como artista puente hacia el expresionismo él mismo, caracterizaría más adelante el expresionismo berlinés. En él se compagina la representación de la alta burguesía, en estilo poco convencional, como el retrato colectivo, con otros retratos de figuras más anónimas: *La familia Belelli*, que diferen-

[12] Werner Hofmann, *Nana, mito y realidad*, incluye el ensayo de J. Heusinger "Iconografía de la Nana de Manet", pp. 119-196, 1991, Madrid, Alianza Forma.

cia los roles del padre, por un lado, y la madre agrupada con sus hijas, por otra, con una composición y factura muy sintéticas apoyada en la estructura geométrica de las faldas de las dos niñas (h. 1860-62, París, Musée d'Orsay); otro retrato colectivo, crónica de la actividad en el ámbito de los negocios, es el *Mercado de algodón en Nueva Orleans* (1873, Pau, Museo de Bellas Artes), que refleja con sentido de reportero el ambiente de los hombres de negocios en su visita a la ciudad norteamericana, contrastando en contenido y en factura, más suelta, con los numerosos cuadros referentes al mundo de las bailarinas de ballet en medio de su ejercitación diaria, y en pocas ocasiones, en el esplendor del escenario, con un tratamiento sociológico de estirpe realista.

En el desnudo, a pesar de ser renovador al ser actualizada su interpretación, existe el tradicional contraste en el tratamiento de las figuras en la faceta iconográfica, dependiendo del género de quien se represente. La cuestión ya se planteaba tempranamente con Manet en la década inicial impresionista, en el "período negro" de los años 60, con el famoso *Déjeuner sur l'herbe* (1863, París, Musée d'Orsay). En dicho *Almuerzo en la hierba,* la dicotomía entre hombres vestidos y mujer desnuda ha sido resaltada en diversas ocasiones, retrotrayéndose al *Concierto campestre* de Giorgione (1510, París, Musée du Louvre), como muchas veces se ha resaltado. Lo que llama la atención es que esta dualidad en función del género revela a las claras la concepción de los artistas como sujetos del arte, que colocan a la mujer en un plano de objeto. Es obvio que la situación si se diera con los caballeros desnudos y la mujer vestida, sería apenas imaginable, en el arte convencional, por nuestras mentalidades habituadas al procedimiento inverso, más aún si se tratara de cualquier número plural de mujeres, frente a un sólo hombre desnudo. Esto más bien sugeriría una burda fiesta de "despedida de soltera" de dudoso gusto, y en todo caso, rayaría la sensación de lo ridículo.

Esta actitud sirve como elemento guía a la hora de enfrentarnos con la concepción del mundo de los artistas de

aquel momento, aún innovadores en sus obras incluso marginados en su momento, hecho, por lo demás, bastante universal en este sentido. La trayectoria fecunda de esta postura, y la falta de ruptura con los vínculos de pensamiento del pasado se inserta con toda tranquilidad en las vanguardias históricas aún hasta hoy, como es sabido y como volveremos a retomar. Ello no pareció obstáculo para que, ni los impresionistas, ni sus sucesores en libertades artísticas, se vieran a sí mismos como una opción revolucionaria de las artes y de la sensibilidad visual. El tratamiento del desnudo en Manet es original plenamente, al confrontar el retrato de la modelo actual, la técnica innovadora en la línea y en la armonía de tonos claros, y de manera muy básica, en el hecho de desacralizar la modelo, nuevamente ante una iconografía transformada: de la *Venus de Urbino* de Tiziano, a la *Olympia* de Manet. Hofmann incluye esta temática en su importante ensayo sobre *El Paraíso Terrenal*[13]. Pero con quien se iba a enfatizar la sensualidad de la mujer, más que su desafío formal, es con Auguste Renoir. Él pasa por ser ejemplo de la afición por los tonos nacarados de las carnes sobre los que resbala la luz, creando un prodigio de efectos, plásticos y temáticos. En bañistas como el *Desnudo al sol* (1884-7, Filadelfia, Museum of Art) y en la serie de desnudos siguientes de los años 80 y 90 se da una intensificación de la transparencia y tonalidades carnosas de bellas modelos, cuyos ideales no estaban lejanos de los de Ingres y de la tradición clasicista salvo en cierto desenfado de tono muy contemporáneo al pintor impresionista.

Por otro lado, se establece la ecuación entre forma y contenido bastante indisoluble, de manera que plantearse los desnudos de Renoir fuera de la técnica impresionista tal como él la utilizaba, sería cambiar completamente no sólo los modos,

[13] Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive un Ideen des 19.Jahrunderts*, 1960, Munich, Prestel Verlag. Aún no traducido al español, hace resaltar en el capítulo del mismo título que la obra general (pp. 230-253) el contraste entre traje y desnudo, entretejidos en los pares de contrastes naturaleza-civilización, y los géneros femenino-masculino son correlatos suyos.

sino los significados, en definitiva, los contenidos. Tal es, a nuestro juicio, la sutil diferencia en los cambios de sentido de un signo: con cierta técnica y dentro de un contexto[14]. Esta tradición se transfiere a Cézanne y de ahí a Pablo Picasso y al resto de las vanguardias, significando en todos un trasfondo similar, aunque no idéntico. *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, Nueva York, MOMA) del pintor malagueño, son desnudos que parten de la herencia sensual de Renoir, pasada por el sentido de la construcción arquitectónica de los cuerpos de *Paul Cézanne*, pero el sentido sensual queda en parte deconstruído por la maniobra técnica a la que somete el tratamiento completo de la obra. Lo que no anula que icónicamente, las mujeres siguen siendo parte observada y objeto, frente al muy discreto tratamiento de los observadores, hombres y marineros según los proyectos, de los que, como es sabido, queda una parte meramente residual en la versión definitiva, cuyo proceso previo de elaboración nos remite al mito de Paris y la manzana, según la lectura que hizo de ello Santiago Sebastián[15].

En cuanto a las escenas costumbristas, no son argumento favorito del impresionismo tal como se entendían en el barroco y en el romanticismo. Hay una ruptura de la representación de lo popular, en favor de los ambientes urbanos medio y pequeño burgueses, algunos de los cuales se acaban de comentar a propósito del retrato de personajes anónimos, ya que las divisiones resultan artificiosas y no permiten abarcar el conjunto de la obra. En ellos el trajinar diario se funde con las panorámicas del paisaje ciudadano, el que Balzac narraba a través de la figura del *flâneur* o paseante. Otro registro importante dentro del Impresionismo es el costumbrismo del ocio veraneante en las costas normandas,

---

[14] Nos hemos referido al desnudo femenino en esta fase, entre otros títulos, en: Julia Barroso, "Mujeres y Arte. Movimientos contemporáneos", en Teresa Sauret (Coord.), *Historia del arte y mujeres*, 1996, Universidad de Málaga, pp. 91-106.

[15] Santiago Sebastián, "El burdel filosófico o Les Demoiselles d'Avignon", en mismo autor, *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*, 1984, Universidad de Murcia, pp. 25-45.

o en los alrededores de París, a donde acuden masas urbanas anónimas en sus horas de esparcimiento. Tampoco es casual su no elección de lo popular profundo dado que están más interesados en el movimiento de masas, del que un prototipo de hombre callejero, deambulante y observador hace su filosofía vital, el *flâneur* descrito por la literatura del naturalismo francés. Sin embargo, intimismo burgués teñido de modernidad es habitual en pintoras como Mary Cassat, sobre todo la temática de maternidades.

Las bailarinas, tanto en su actuación en los teatros como, sobre todo, en sus ejercicios cotidianos, son tema obsesivo de Edgar Degas. Lo mismo las bañistas en un interior, lavándose en los característicos baldes de latón que hacían las veces de bañera improvisada, en la deficiente infraestructura de los saneamientos de entonces, y hasta muy avanzado nuestro siglo. Lo interesante es ver cómo este autor, impresionista pero caracterizado por el empleo de la línea, consigue excelentes resultados artísticos haciendo resbalar la luz sobre los cuerpos en movimiento, y cuyo valor plástico reside, no en la nobleza del tema, sino en la poetización de lo prosaico e inmediato.

"El bodegón" es otro de los temas habituales en ciertos autores impresionistas. En muy primer lugar, destaca E. Manet quien con su tema *El espárrago* (1880, París, Musée d'Orsay) desafió al buen gusto burgués imperante a la hora de adquirir obras de dicho género como algo meramente decorativo. El artista ahora no desplaza el interés ni hacia lo científico, como sería la descripción de una especie botánica, ni hacia los valores tactiles y matéricos, sino que tratará de que al observarlo, se perciba su entidad visual ante todo: colores y líneas colocados en cierto modo, pero siempre dentro de la clave de la cotidianeidad. Estamos asistiendo a la sustitución de la belleza convencional del objeto, por la belleza de la textura de la forma, como verdaderos iconos del lienzo, aunque la nimiedad del argumento esté gravitando, referenciando iconográficamente, esa deconstrucción de los grandes iconemas del pasado. Cézanne más adelante perpetuaría esta actitud con los bode-

gones cuyos protagonistas, además de paños y manteles, eran objetos humildes del consumo diario, tales como bizcochos, cebollas, o simples enseres como cafeteras, cucharas, vasos y platos sencillos. La nómina de ejemplos es muy extensa, y podemos citar en este sentido su lienzo paradigmático por su estructura, volúmenes, formas y temática *El aparador* (1873-77, Szépmüveszeti Museum, Budapest); otros ejemplos de interés son, entre otros muchos, *Naturaleza muerta con cesta y frutas* (1888-90, París, Musée d'Orsay), o *Frutero, mantel y plato, con manzana* (1879-82, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek).

La poética de la vida cotidiana como algo ensalzable, por la que había apostado el naturalismo francés de Jean Francoise Millet, resulta inseparable de la producción de estos artistas de finales del siglo XIX que optaron de manera decidida a riesgo de ser considerados poco elevados, por "motivos" de la vida diaria, en los que la idea de plasmar la realidad, aunque a su manera, seguía vigente.

Las escenas religiosas y la temática histórica quedan, en principio, relegadas de la iconografía del Impresionismo. Pero sorprende la fuerza de dos importantes excepciones, ambas de Manet, cuando realiza sus lienzos *El Cristo muerto con ángeles*, y *El escarnio de Cristo*, ambas hoy en dos museos norteamericanos, el Metropolitan de Nueva York el primero, y el Art Institute de Chicago, el segundo (1865)[16]. Más adelante, autores como Paul Gauguin tomarían el mundo de Cristo en una reinterpretación simbolista, siendo uno de las referentes constantes hasta hoy bien sea, como en las vanguardias históricas, bajo un prisma más bien irreverente, o como elemento simbólico del dolor humano y la necesidad de redención o sublimación de sus padecimientos.

Lo que queda definitivamente abandonado es el cultivo del cuadro de historia. La renovación de las técnicas iba acompañada, aunque no paralela, a la de las mentalidades, y

[16] Julia Barroso, "La temática religiosa en las vanguardias artísticas", en *Homenaje a Juan Uría Ríu*, 1997, Universidad de Oviedo.

el gran formato que lo caracterizaba, era completamente inadecuado para las posibilidades materiales del pintor al aire libre según la técnica rápida llamada plenairismo, al realizarse al aire libre de manera directa. Sobre todo, además, el artista impresionista era heredero del rechazo, por activa y por pasiva, de los *Réfuses* o rechazados por el protocolo de los salones oficiales y por la crítica.

El postimpresionismo

En algunos aspectos puede resultar artificial establecer la separación entre el Impresionismo y los artistas que, después de esta corriente, continuaron sus enseñanzas de libertades técnicas y conceptuales. Pero aunque sean irreductibles a un movimiento, la densidad de su experiencia y el hecho de que sirviera de inspiración y de modelo a muchos otros artistas posteriores, hace casi imprescindible el tener que contar con sus aportaciones como un sólido substrato del arte de las vanguardias. Como ya se hacía notar en el texto precedente, este eslabonamiento entre las diferentes prácticas artísticas recorre toda la historia del arte, lo que no quiere decir que lo haya hecho sin contradicciones, oposiciones ni tensiones, también, para las vanguardias históricas y sus inmediatos precedentes.

De esa tradición moderna, el fenómeno del divisionismo iba a perpetuar, en el sentido temático, dos elementos: el paisaje, y la figura. En esta corriente ambos motivos adquieren un importante relieve, sin que la preocupación argumental fuera más destacable que en los impresionistas, sino que, incluso, sucede lo contrario. Los autores de esta órbita también denominada "puntillismo", enfatizaban los objetivos ópticos con análisis teñidos de argumentación científica, y estaban más preocupados por exaltar metódicamente los efectos de luz que los impresionistas habían presentido y utilizado sin un código técnico preciso en su formalidad. Este fue el modelo dado por Georges Seurat, seguido con entusiasmo por

Signac, Pissarro, y otros[17]. Esto mismo, junto con la brevedad cronológica de esta corriente, pareció empobrecer el interés temático, que ampliaron con algunas escenas de circo y paradas dentro del campo del ocio de los impresionistas. Los torsos de mujeres de G. Seurat, resultan casi neutros en su esplendor luminoso. Los paisajes cobran en cambio una vivacidad especial, al ser exaltados por las luces complementarias reducidas a puntos de color.

La relación entre ambas corrientes, impresionismo y divisionismo, se da no solo en la genealogía ambiental, sino además en la persona de algunos de sus practicantes, como fue el caso de Camille Pissarro. Lo mismo ocurriría con los llamados grandes independientes del postimpresionismo y las vanguardias, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, y Paul Cézanne. Habría que añadir, especialmente en el sentido temático, a Henry de Toulousse-Lautrec. En distinta medida, todos ellos pasaron por la experiencia impresionista, que tomaron como base de su ruptura con el "orden" y de su búsqueda de un lenguaje personal. Y todos ellos pervivieron en el fondo común de las referencias vanguardistas.

Con este matiz de lo subjetivo comienza en realidad uno de los fundamentos del arte del siglo XX. El artista querrá expresar lo que él siente o ve, no lo que unas supuestas leyes naturales y la tradición considerada científica dicen que es la realidad. Para ello no se iban a limitar a inventar unos nuevos lenguajes formales. También éstos iban a estar implicados, de manera inseparable, en cierta visión de lo que sus autores consideraban importante. Aunque no sean casos paralelos, cada uno de estos pintores contribuye con su aportación a incidir de manera particular en los temas y en los modos, que traspasan la línea de los dos siglos fronterizos, XIX y XX, para seguir vigentes en las iconografías del arte que vendría después.

Si Manet había resultado un pintor de gran fecundidad tanto en el sentido temático como en el formal, lo mismo

---

[17] John Rewald, *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*, 1982, Madrid, Alianza Editorial, pp. 63-108.

podría decirse de los antes mencionados. Se suele considerar que el noruego Edvard Munch es padre del expresionismo alemán, y a su vez, que él también pasó por la experiencia impresionista unida a los efectos de la corriente simbolista y la fluidez de línea del Modernismo. Estas pautas iban a afectar a todos los grandes independientes mencionados, siendo el simbolismo más cercano a Munch, a Gauguin y a Van Gogh; el Modernismo, a Toulousse-Lautrec y a Munch, quedando Cézanne, de entre ellos, como el más distanciado de la continuidad literaria, pero más cercano a una actitud cerebral de raíz clasicista, que no en vano encuentra algún parangón con su precedente neoclásico Ingres.

Géneros y temas

Es preciso tener en cuenta que, necesariamente, tuvieron que confluir los factores ambientales, pero también de manera cada vez más evidente, esa subjetividad forjada entre la sensibilidad y la adversidad del medio que cada vez se hará más patente en la producción de los artistas.

El paisaje

Al tratarse de un género estrella en el precedente impresionista, parece lógico que haya sido una de las modalidades pictóricas más socorridas entre los autores de dicha filiación. Pero ni todos ellos lo cultivaron con asiduidad, ni tiene un valor equivalente en quienes lo practicaron. *Vincent Van Gogh* será un intérprete de paisajes diversos en el sentido del territorio: primero en Holanda, utilizando tonos oscuros de tradición realista; y luego en Francia, con la luminosidad característica de las regiones mediterráneas de Arlés y la Provenza, el mítico *midi* con que soñaba para dejar su equipaje de melancolía y depresión, pero incluyendo además escenas nocturnas tenebrosas, procedentes de su estado de ánimo, aunque éste a su vez fuera en parte inducido por las condiciones externas[18].

---

[18] Mario de Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, capítulo "Los mitos de la evasión", 1979, Madrid, Alianza Editorial, pp. 49-70.

Para el logro de estas obras precisó de mucha tensión interior, de una esperanza de ver el final del túnel, y de la capacidad de expresar ese mundo a través de los pinceles. Como es sabido, comenzó en París por implicarse en la corriente impresionista, aunque salió defraudado tal vez por el altísimo nivel de expectativas que ponía en toda su labor. Interesado en la tradición realista de Millet, confería una misión mesiánica al arte que practicaba, faceta bien conocida por su correspondencia con su hermano Theo. Para él, el paisaje se convierte en la representación de un cosmos panteísta, siempre trascendiendo la inmediatez de los datos. En palabras que recoge J. Rewald, en las que Van Gogh muestra ese apasionamiento acerca de las posibilidades de expresar estados de ánimo diferentes a través del color, decía el pintor a su hermano Theo, a comienzos de septiembre de 1888, en una carta desde Arlés: "Siempre espero hacer en ello un descubrimiento… expresar el amor de dos amantes mediante la unión de los complementarios, su mezcla y su oposición, las misteriosas vibraciones de los tonos emparentados. Expresar el pensamiento que se esconde tras una fuente mediante la brillantez de un tono claro sobre un fondo sombrío. Expresar la esperanza con alguna estrella, y la ansiedad del alma mediante una resplandeciente puesta de sol…"[19]. Las colinas de olivares, la iglesia del pueblo, todo significa algo más que lo visible. Es esa búsqueda de conferir significados profundos a su pintura la causa de que Van Gogh buscara nuevos modos de expresarse, logrando mucho después de su muerte uno de los niveles más altos de reconocimiento público, que llega hasta la anómala cotización financiera mediante la que, fuera incluso de toda pretensión de los propios artistas, se reconocen hoy sus méritos.

Paul Gauguin, aparte de la episódica conexión con Van Gogh, siguiendo su propia línea, fue asimismo un pintor interesado profundamente por el paisaje natural. Al iniciar su trayectoria en Bretaña, pintaba aquellos parajes sin descanso,

[19] John Rewald, *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*, 1982, Madrid, Alianza Editorial, p. 173.

a lo que hay que añadir el inciso de Arlés. Más tarde los de Martinica, y después los más definitivos de las islas de Polinesia. Su búsqueda trataba de hallar paisajes y gentes que simbolizaran valores primitivos inalterados por una civilización corrompida. Tal es en esencia, aunque caben múltiples matices biográficos en los que no incidiré, la línea argumental de su búsqueda. La relación entre tema y forma, alcanzadas mediante su personal modo de hacer, fue la apuesta de este creador singular. La pincelada dividida de los impresionistas se fue convirtiendo en fragmentación pastosa al principio, y en colores planos matizados con calidades de tintas planas, en un sentido sintético, versión plástica que cultivaban algunos simbolistas como Maurice Denis, y en concreto, Bernard Sérussier con el cloissonné. Esta fue la fórmula que, cada vez de manera más sintética, aplicó Gauguin años más tarde a la obra que toma como marco los mares del sur. La mayor parte de sus paisajes se hacen con figura, el paisaje puro no es muy frecuente en él.

Para Paul Cézanne en cambio, se pierde todo ese valor simbolista del paisaje natural, no obstante ser uno de los géneros fundamentales que cultivó. Los temas de su región original, Provenza, desfilan en él a la vez con mesura y pasión. La medida y el control parecen estar siempre subyacentes en lo que hace, pero el exceso reside precisamente en la elevada frecuencia con que aborda los mismos asuntos, demasiadas veces para ser solo un pretexto temático o motivo, como le había ocurrido a *Monet* con ciertas marinas y con la serie de la *Catedral de Ruán*. La *montaña de Santa Victoria* en particular con su elevado número de versiones, pero también los *paisajes de L'Estaque*, o la *bahía de Marsella*, empiezan a aparecer a partir de Cézanne con asiduidad, con esa espectacular repetitividad que Monet ya había instaurado con sus series.

Se ha dicho que hay un cambio desde los impresionistas, interesados en las luces de los parajes del norte más brumosos y de luces tamizadas, y el sur, ahora implantado con Cézanne y que en adelante será el ámbito preferido por los ar-

tistas franceses o relacionados con ese país: Matisse, Picasso, Dalí. La opción por las tierras cálidas de luz luminosa, la de sus lugares de origen o escenarios de sus vidas, es lo que está presente tanto en Cézanne como en Van Gogh. Otra cosa sucede con Edvard Munch, que pinta paisajes nórdicos, de su alma trágica, a través de los fiordos y tierras noruegas, como marco de alguna escena o figuras, más que paisajes puros. Toulousse-Lautrec, por su parte, prescinde en su iconografía del paisaje, plenamente interesado en figuras escenas sobre todo de interiores.

La figura humana

Los autores postimpresionistas abordaron, todos ellos con pleno interés, el ser humano tanto en retratos, como en particular los autorretratos, y en composiciones de escenas. El retrato que algunos impresionistas como Manet habían cultivado, pasa a ser un género que los sucesores artísticos de aquella corriente valoraron con frecuencia, pero muy en especial hay que destacar el autorretrato. Tanto para Gauguin, como para Van Gogh el autorretrato será la forma de representar no sólo al modelo más disponible y barato, sino el medio a través del cual expresarán su propio ego, la visión entre endiosada y torturada de sí mismos. Cézanne lo cultivará con menos frecuencia, siempre con esa faceta más presentativa, no simbolista. Munch si se autorretrata lo hace incluido como observador de la escena mundana, como bebedor y en el bar, reflejando su propio deterioro; o también como se verá, como hermafrodita con alusiones a lo demoníaco. Toulousse-Lautrec, retomando en parte asuntos de Degas, y más cercano que los anteriores al noruego, se oculta entre las escenas que representa sin apenas aparecer caracterizado de manera personal. El retrato de su madre o de algunos personajes de la vida noctámbula parisina son sus elegidos: Aristide Bruant, las diversas estrellas de los cabarets, son el mundo “no normalizado” que nos ofrece. Esta modalidad tendrá mucha vigencia posterior con los pintores expresionistas.

El retrato

Hecho entre los artistas a modo de intercambio experimental fue una práctica que adoptó el grupo simbolista de Gauguin en Bretaña, con Paul Sérussier y otros. Y de ahí el interés en su estancia con Van Gogh en Arlés, de intercambiar efigies, cuestión fallida tras el fracaso de su convivencia. Van Gogh hará una obra símbolo del retrato de la figura ausente: la silla de Gauguin, el objeto por el sujeto, la parte por el todo. Y en el autorretrato, a mostrar toda su frustración cuando se corta una oreja y así mismo reproduce su imagen mutilada, realizando, aunque fuera de control, una performance de acción cruenta, mucho antes de que Hermann Nitsch y otros artistas del accionismo vienés hablaran del tema casi un siglo más tarde, y de que Rudolf Schwartzkogler diera pie a la leyenda de su mutilación hasta la muerte en una de sus acciones en 1969[20].

La escena

Basada en agrupaciones de figuras con fondos domésticos o bien de paisaje abierto, tendrá gran fuerza en los tres grandes independientes postimpresionistas. Van Gogh comienza con el costumbrismo holandés de tintes ocres muy sombríos, como los *Comedores de patatas* (1885, Amsterdam, Museo Van Gogh), sobre cuya concepción de dignificar la humildad y la pobreza con tintes místicos habla la conocida biografía del autor, con matices de pastora religioso exaltado, un tanto a lo J. F. Millet, pero con una fuerte proyección exterior. Es la época que comenzaba a reproducir gran cantidad de dibujos y copias de otros autores, interesándole singularmente Millet con sus campesinos y segadores. Esta iconografía la traspasará a la de su obra posterior, que en total se condensa en once años, y en ella hay convencionalismos usuales como el dignificado de muerte en la segadora con la guadaña, o el lado

---

[20] Roselee Goldberg, *Performance Art*, 1996, Barcelona, Ediciones Destino, pp. 164-165.

triste y perverso del color azul, recursos que él utiliza con una vehemencia y enunciados formales muy personales. Tanto los paisajes que acogen las figuras, como los exentos de las mismas, encarnan constantes de vida y muerte. Una lámpara o un sol están omnipresentes en su obra, y en interiores como el *Café de noche* (1888, New Haven, Yale University), extrapolan ese simbolismo más allá de los objetos. Es muy interesante percibir la intensidad con que este autor confiere valores simbólicos a los objetos, incluso sin que constituyan una escena. La silla de Gauguin ya mencionada, las lámparas; los elementos de la naturaleza, como estrellas, remolinos de viento, cuervos, mieses, nubes, o árboles, además del conjunto de enseres y objetos en la conocida descripción de su cuarto en Arlés a propósito de la pintura titulada *La habitación de Vincent* (1888, Amsterdam, Rijksmuseum), son la parte animada de una especie de panteísmo vital practicado por el artista. Ciertamente, no se puede hablar de indiferencia ante los contenidos, a pesar del proceso de intensificación del interés por las nuevas formas y técnicas.

Pero esto que en Van Gogh parece tan indisoluble, por su enorme fuerza expresiva, ocurre en otras medidas con el resto de los autores que estamos considerando de la época. Gauguin también volcó su pasión, aunque de otro talante, en la pintura que llevó a cabo. Y sus escenas primero de costumbres campesinas en Bretaña, donde ya se da el importante inciso sintético de “La lucha de Jacob y el ángel”, que tituló *La visión después del sermón* (1888, Edimburgo, National Gallery), y más tarde tahitianas y del entorno polinesio, son la plasmación de su visión idealizada de lo primigenio humano, de los valores no contaminados por la civilización, y de su añoranza del paraíso perdido que, míticamente, llevamos en el corazón. Ejemplos hay muy numerosos, podemos destacar las simples conversaciones entre mujeres mahoríes en *¿Cuando te casas?*, o escenas como *El día del Señor*. La fuerza de los trazos sobre los cuerpos, la planitud y fuerza de las tintas, el modelo humano de carnes oscuras, redondo y moreno, ma-

horí, tan alejado de la sofisticación parisina que el autor conocía, en una caso; y el recurso a la simetría bilateral para ordenar las figuras. Charcos y elementos naturales en torno al gran ídolo central, en el otro, ambos son muestra de la importantísima carga emocional y descriptiva de los valores que Gauguin buscaba plasmar a través de su pintura.

Las escenas de Cézanne, bien en sus versiones de *Jugadores de cartas*, (1890-92, París, Musée d'Orsay) de factura muy distinta; o en los asuntos domésticos, como la mujer con cafetera (retrato de su esposa en realidad), hablan de seres y de objetos, pero su trascendencia hay que buscarla en la especie de verdad inmanente de las formas, plenas y densas, semejantes a arcanos geométricos ideales.

Toulousse-Lautrec y Munch cultivaron, con distintos rasgos, una temática en parte coincidente, aunque son tanto o más significativas las diferencias. Hay un mundo heredado del art nouveau en que proliferan bares y cafés cantantes, ambientes sociales mundanos y sofisticados, pero vistos sin idealización y en su decadencia. Munch ilustraría en obra gráfica "Les fleurs du mal", de Baudelaire, esos ambientes vistos desde la sordidez. Pero la ternura que a pesar de todo confiere el pintor francés a sus estrellas noctámbulas y prostitutas, desde los retratos al conjunto de *En el salón de la rue des Moulins* (1894, Museo de Albi) es desconocida en el automarginado Munch; crueles escenas de relación erótica en que los protagonistas yuxtapuestos parecen vampirizarse, siendo la mujer la parte malvada activa, y el hombre la pasiva, sin que tampoco denote bondad, sino victimismo, procediendo a una inversión de los roles tradicionales de actividad y pasividad adjudicados, respectivamente, a los géneros masculino y femenino. En ocasiones, la mujer se rodea de una aureola de color sanguinolento, utilizando de manera irreverente el nombre de *Madonna*, (s. f., Kunsthalle Hamburg), que la tradición italiana renacentista, con su gran influjo en la trayectoria del arte occidental, había reservado a la imagen de la Virgen María.

Esta idea de profanación se irá a desarrollar de un modo extraordinario en la *iconografía religiosa*, cultivada con gran amplitud en las décadas siguientes por los autores vanguardistas. Lo religioso subyace con fuerza en Van Gogh, en el brillo mesiánico con que plasma sus sentimientos, creencias y contrariadas emociones, pero de una manera difusa, como manifestaba Émile Bernard a Albert Aurier al referirse al pintor holandés, recomendándolo para sus publicaciones sobre pintores "aislados", en la revista *Le Moderniste*. Allí señalaba que "…llevado por el más profundo misticismo, leyendo la Biblia y dando sermones en todo tipo de lugares indecentes a las gentes más inmundas, mi querido amigo había llegado a creer que era un Cristo, un Dios…". Lo que no contradice el hecho de que Vincent van Gogh, después de su iniciación a la pintura como desviación de sus frustrados impulsos místicos, repudiara de manera explícita la iconografía religiosa, cuando estaba en el núcleo de su producción madura, según relata John Rewald[21].

En Paul Gauguin, en cambio, aunque se da también esa difusión de una percepción religiosa, la transforma con su apariencia laica en una utilización moderna, irreverente para entonces pero en absoluto de intencionalidad hiriente como harán algunos vanguardistas posteriores. Los ejemplos, casi todos realizados en Bretaña o en Le Pouldu, van desde la alusión al "sueño de Jacob y su lucha con el Ángel" en *La visión después del sermón* (1888, Edimburgo, National Gallery of Scotland), en *El Cristo amarillo*, (1889, Buffalo, colección particular), el *Calvario Bretón. Cristo verde*, (1889, Bruselas, Museo de Bellas Artes) y además de otras obras, así como en el *Autorretrato con el Cristo amarillo* (1889, Washington, National Gallery of Art). Una obra que remite a la tradición del autorretrato como Cristo, en su iconografía como "Varón de dolores", cultivada por Alberto Durero en el Renacimiento, está plasmada en su autorretrato conocido como *En el Gólgota*

[21] Citado por John Rewald, *El postimpresionismo. De van Gogh a Gauguin*, 1982, Madrid, Alianza Editorial, pp. 285 y 299.

(1896, Sao Paulo, Museo) presentado de medio cuerpo, frontal, con la cabeza ligeramente ladeada. Está cubierto por una amplia camisa suelta de color aguamarina, mientras el fondo oscuro deja apenas percibir dos rostros humanos, uno en perfil y otro de tres cuartos, que parecen la imagen de la traición prevista por Cristo del abandono de sus discípulos. *Cristo en el huerto de los Olivos*, es el título de otra de sus obras de aquellos años (1889, West Palm Beach, col. part.). Por otro lado, en tierras polinesias, continuaba el recuerdo de aquella época en su *Te Tamari No Atua* o *Natividad* (1896, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) y el sentimiento difuso religioso inunda gran parte de sus paisajes y escenas mahoríes, como en *El día del Señor* (1894, Chicago, Art Institute).

Cézanne prescinde de esta clase de referentes, tanto superficial como subliminalmente, lo mismo que Toulousse-Lautrec. *Edvard Munch* será quien introduzca la irreverencia o el tono sacrílego en una propuesta de vuelta del revés de los valores heredados. La citada *Madonna*, entre otros ejemplos, inicia una actitud que iba a ser fecunda, como se ha señalado, en los expresionistas alemanes de su época de máxima coherencia, y en la corriente tardía de la Nueva Objetividad.

El paisaje urbano

Es uno de los asuntos desarrollados de manera definitiva considerables de uno de estos autores: *Edvard Munch*. Las calles de Oslo aparecen en su obra emblemática *El Grito*, dado sobre uno de los puentes de la ciudad noruega. *Atardecer en la calle Karl Johan* (1892, Oslo, col. part.) es una muestra de las nuevas situaciones que irían apareciendo en la gran ciudad habitada por seres, ante todo, individualistas: multitudes de caminantes que andan sin hablarse ni mirarse, aislados, cuyos rostros quedan reducidos a máscaras. Mientras, las siluetas de los edificios se disuelven fantasmales con el contrapunto de luz de sus ventanas, que evoca el encierro, el repliegue psicológico de los seres que los habitan, con un halo entre sobrenatural e infernal, manifiesto en la ausencia de vida de los ros-



E. Munch, *El Grito*. 1893-95, Temple y óleo / cartón, Oslo, Museo Munch.

tros de la calle. La incomunicación y el dolor de la presencia ajena indiferente, en este caso en Munch, y hostil en muchos otros, ya no abandonarán a buena parte de los artistas de raíz germánica en las épocas inmediatas siguientes.



E. Munch, *Atardecer en la calle Karl Johan*. 1892, Bergen, colección particular.

Van Gogh, aparte de su fase impresionista con calles de París, con algunos ejemplos, aporta alguna visión de pueblos y ciudades pequeñas, como las de Arlés, Auvers sur Oise, o Saint Remy. Es decir, que prefiere la estética de la evasión al canto a la metrópoli. Con Gauguin, cambiando los escenarios ocurre algo parecido, con Aix-en Provence y su entorno. Pero ninguno de ellos centra su obra en lo urbano, en su búsqueda de valores más esenciales que los de la civilización de gran ciudad conocida por ambos a través, sobre todo, de París. Gauguin pinta barcazas en el Sena al principio en 1875, con el título *El Sena en el puente de Jena* (París, Museo del Louvre) Bretaña más tarde, Martinica y Tahití después, con las poblaciones aborígenes vistas a través de escenas idílicas como *Ta matete: el mercado* (1892, Basilea, Kunstmuseum). Toulousse-Lautrec se aproximó más a esa visión urbana como fondo, pero es sobre todo pintor de interiores, aunque sus escenas y retratos pertenezcan a un marco urbano. Será Munch quien, en este y en algunos otros sentidos, se considere el padre de la iconografía urbana contemporánea.



II. PARTE

Las vanguardias históricas

Las técnicas como argumento

La etapa que va desde el año 1905, en que expusieron los fauves en el Salón de Otoño de París, y el grupo *Die Brücke* en Dresde por vez primera, hasta mediados de los años veinte, fue de una gran densidad creativa de "*ismos*", como es sabido, y dentro de esa riqueza expresiva, hubo importantes fenómenos de dicción y de contenido, que marcan los mensajes de los artistas de aquellos colectivos, y de muchas individualidades. Pasaremos a considerar por un lado, lo elementos formales expresivos, y por otro, los tipos de temas a los que fueron asiduos sus creadores, en la hipótesis de que no fueron tan secundarios como a veces se nos antoja. El énfasis en los cambios formales, en las revoluciones de la dicción, no deben hacer olvidar que, inseparables, estaban allí las preocupaciones por los argumentos de la vida.

La línea se emancipa

Los elementos técnicos que componen una obra de arte, tales como el dibujo o la línea, el color, la textura, o la composición, reciben un fuerte énfasis en las tendencias de vanguardia, potenciando su valor como significados de cambio de sus valores, quedando la obra en algo a considerar más allá de un mero sistema de formas y técnicas nuevas. Cada momento de la historia ha privilegiado maneras de confeccionar

la obra plástica, y la cuestión es si esa elección formal no es parte misma de lo que pretenden transmitir.

Para las vanguardias, la ruptura de los códigos comunes heredados por la vía de la enseñanza oficial es tan fuerte que ocupan ellos mismos buena parte del significado artístico. Ello no quiere decir que los artistas se limitasen a realizar formas vacías de contenidos, muy al contrario. De la fusión entre forma y tema se fue creando cada una de las identidades del estilo en las vanguardias, algunas difusas, y por lo general extrapoladas en busca de una identidad formal excesiva, siendo el modo de utilizar la línea un elemento distintivo de algunas de aquellas corrientes.

Para el Fauvismo, con Henri Matisse a la cabeza, será el color por su capacidad expresiva el mensaje fundamental a realizar, transmitiendo su vitalismo, la "joie de vivre" como en alguno de los temas inmediatamente anteriores a la creación de este "ismo", procedentes de la tradición simbolista. Ese colorido iba acompañado de una línea de dibujo antiacadémica, sin seguir las pautas de perfiles recortados linealmente, frente a zonas en esfumado como en las figuras de los retratos, con rupturas y grosores en apariencia caprichosos, que son parte de la originalidad y fuerza de su autor. Después de la experiencia divisionista, con testimonios como *Lujo, calma y voluptuosidad*, (1904-1905, col. part.), la aproximación de puntos que sugería lo lineal en esa técnica lleva a la paradoja de necesitar crear otra forma de dibujo: volver a la línea, aunque expresiva y no modulada en sentido académico. Otros autores fauves son maestros del dibujo como, en particular, Raoul Dufy, que llevaría su evolución hacia el arabesco decorativo. También es el caso de André Derain, más cercano a Matisse en el plano visual, además de Georges Braque antes del cubismo, y de Maurice de Vlaminck cuando, en una parte de su evolución, seguía pautas que procedían de Vincent Van Gogh.

Para el Cubismo la ruptura de la línea tuvo otro significado. Trataba sobre todo de crear espacio y movimiento simul-

táneos, y delimitarlos mediante su propio juego, denotando independencia del objeto con respecto a las convenciones, pero con el realce sobre todo de la propia ejecución, para señalar que ella se basta a sí misma como objetivo de la obra. Esta y otras rupturas de códigos en el arte, son en buena parte causa de la distancia cada vez mayor con su público, que seguía, y en buena parte, sigue, esperando una narración argumental mediante recursos formales realistas, a fuerza de conocidos por basarse en la tradición, identificados como los verdaderos, los naturales, y los posibles. Las estrategias en el tratamiento de la línea por parte de los autores cubistas, tanto en la fase hermética como en su simplificación posterior, son parte de ese tanteo experimental en búsqueda de la emancipación de la obra, esa forma con capacidad de vivir por si misma a la que aludiría, metafóricamente, Picasso.

Los expresionistas alemanes, consecuentes en líneas generales con la búsqueda de la expresión de las grandes emociones que mueven al ser humano, utilizaron la línea en un sentido a su vez también rupturista, pero de manera peculiar. Conocedores de las obras y teorías impresionistas, del Divisionismo y de los grandes independientes que les siguieron, al tener como referencia en años de formación lo que ocurría con las artes en París, siguieron sus propias pautas sobre la base de ese substrato simultáneo de vanguardias que se venía formando. Como el Fauvismo, el Expresionismo se basaba en el color y en el trazo, pero en su caso, era de cariz incisivo en vez de decorativo. Y a través de la tradición romántica, tan fuerte en el área germánica, tenía parte del camino recorrido para romper con las enseñanzas académicas. Mediante la línea, buscaron su fuerza en los grabados xilográficos, en los que expresaban de manera enfática la impaciencia con que trataban, sus autores, las propias situaciones emergentes de las guerras y de los períodos intermedios entre las mismas en que Europa, y el antiguo territorio Germánico en concreto, se vieron envueltos.

El inmediato ejemplo de Edvard Munch, muy admirado e influyente en el arte del ámbito cultural germano, sirvió de



F. Marc, *Formas en combate*. 1914, óleo / lienzo, Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst.

enlace con las nuevas propuestas. Un conjunto de artistas estudiantes de arquitectura dio vida al grupo *Die Brücke*, El Puente, nacido en Dresde en 1905, hasta los años de Berlín que van de 1911 hasta dos años más tarde, poco antes de la gran Guerra, en que se disolvieron. Ernst Ludwig Kirchner, Eric Heckel, Karl Scchmidt-Rottluff, y Emil Nolde, además de otros, durante un tiempo, llevaron a cabo esa transformación desde ese primer frente expresionista más compacto que hoy se considera que habían suministrado Edvard Munch, James Ensor, y Emil Nolde, cada uno de ellos aisladamente. Nolde en concreto, utilizó el dibujo en sus óleos de una manera en apariencia anárquica, dejando que la masa de color, fuertemente empastada, definiera los perfiles por sí misma. El dibujo anguloso, esquemático y tosco fue característico de las obras de Kirchner más representativas, pero también de Heckel y de Schmidt-Rottluff. Desde Munich se abrió otro frente en forma de grupo, *Der blaue Reiter* o El jinete azul, y aunque las aportaciones de sus principales creadores, de Wassily Kandinsky a Franz Marc y August Macke, como las de el resto de sus componentes, deben ser consideradas sobre todo desde la perspectiva de la abstracción, no dejaron de

aportar la tensión expresionista propia de sus formas disolutas en las acuarelas abstractas de Kandinsky, o en las obras de Marc hacia el año de su muerte en Verdún, 1914, como en el lienzo *Formas en combate* (1914, Munich, Bayerische Staatsgemmäldesammlungen). Paul Klee, Marianne Verefkin, Gabrielle Münter, son además, otras importantes contribuciones a un expresionismo más lírico del frente muniqués, con distinta orientación que el grupo de Dresde, trasladado más tarde a Berlín[22].

El Expresionismo, de modo similar al Futurismo, fue también más una corriente genérica que un estilo pictórico en particular. En el campo de las pintura, enfatizó un uso de la línea de manera rota, en ocasiones espasmódica, en busca de lo que denominaban el "dinamismo universal". Las llamadas "líneas de fuerza" fueron uno de los medios físicos más concretos de que se sirvió. Las múltiples y hasta contrapuestas imágenes de la ciudad realizadas por Umberto Boccioni, las evocaciones de los sonidos de Luigi Russolo, o la idea del movimiento de las obras de Gino Severini, de Carlo Carrá o de Giacomo Balla, no son concebibles sin los grandes esfuerzos que estos autores realizaron para descomponer la figura según la idea del movimiento generada por la línea, si bien dentro de soluciones diversas, ya que, como es sabido, como corriente el Futurismo no llegó a generar una estilística propia en la pintura, alimentando en cambio los orígenes de nuevos comportamientos artísticos como el *happening*, que se habrían de desarrollar en años posteriores del siglo XX con su auge en los 60.

El Surrealismo, dependiendo de los modos básicos de concebir el proceso mental de creación de las obras de cada artista, se dividió, en esencia, en una corriente figurativa de corte académico aunque fuera de las pautas oficiales; y otra corriente debida a los impulsos automáticos, que tenía la

[22] Ver: Paul Vogt, *Der Blaue Reiter, un expresionismo alemán*, 1980, Barcelona, Blume.

concepción de que la obra era producto del automatismo psíquico mecánicamente producido en el autor. A este fin y dentro de este esquema, tuvieron dos maneras esenciales de utilizar la línea: de manera limpia, un dibujo aprendido en el academicismo aunque aplicado a la libre asociación de imágenes; así, en Salvador Dalí, lo mismo que en René Magritte, o en Paul Delvaux, los perfiles y líneas son nítidos, de tradición quattrocentista; y otra clase de dibujo, generador de figuras no identificables, en cuyo repertorio más que la curvatura y las líneas mórbidas de los anteriores, entran en juego con mayor frecuencia el zij-zaj, la línea quebrada, los movimientos lineales más rebeldes posibles, al servicio de iconos entre lo subconsciente y lo humorístico, y que traspasa la corriente surrealista por ser parte de la herencia del Dadaísmo: los "mecanomorfos" de Francis Picabia, y tantas otras imágenes en la obra de Max Ernst, o de Joan Miró, entre otros.

Por otra parte, el ideario del Constructivismo ruso, y del grupo holandés *De Stijl*, dada su común planteamiento hacia la nitidez geométrica de las esencias de su arte, optaron por el cuadrado, el rectángulo, o el círculo, mediante la utilización respectiva de líneas rectas y de ángulos, de curvas y de círculos, con el fin de lograr sus objetivos de imágenes abstractas en el espacio, que representaban la infinitud del universo y diferentes versiones de la misma. El empleo de las tramas de líneas paralelas o diagonales a la estructura del cuadro supuso una importante polémica entre Piet Mondrian y Theo van Doesburg, que, por otra parte, estaban incorporados al lenguaje de la evolución de la arquitectura y al proceso de simplificación racionalista de sus líneas, como había ocurrido en la *Deutscher Werkbund* en la primera década del siglo.

Wassily Kandinsky, que pasa por ser fundador de la abstracción denominada lírica, dentro de la mitología de lo original que tanto marcó el ámbito de la Historia del Arte, es sólo en cierto modo el autor de la patente pictórica de dicha

corriente. Aunque de diferente carácter a la de los anteriores, tuvo en el uso de la línea uno de sus puntales. Con la línea, suelta, representativa de sí misma y sugerente de formas y espacios, más el color vibrante, produjo su proceso en las *Improvisaciones*, en la llamada *Primera acuarela abstracta* (1910-13, París, Musée National d'Art Moderne). A este elemento en conexión con otros recursos geométricos, y a su capacidad de expresión esencialista, dedicó importantes escritos: *De lo espiritual en el arte*, publicado en Munich 1912, que explica su sentido místico y simbólico; y el segundo de sus conocidos escritos, *Punto y línea sobre el plano*, (1926), después de la época muniquesa, fruto de su experiencia rusa, y de los contactos establecidos allí con los constructivistas, y de vuelta en Alemania, de los contactos e implicaciones con la *Bauhaus* en sus etapas de Weimar y en Dessau, de cuyos talleres fue profesor. En esa época utilizó una línea formalmente basada en la progresiva geometrización del signo, pero manteniendo los valores líricos que lo habían caracterizado. Paul Klee a su vez, mantuvo un equilibrio entre las formas ordenadas y los signos expresivos por sí mismos, de intensidad cromática.

La luz y el color como protagonistas

La controversia sobre la prioridad entre la línea o el color, desarrollada en los inicios del XIX entre los partidarios de la libertad en el Romanticismo, y los de la reglamentación en el Neoclasicismo, había encontrado a finales de aquel la fuerza de la corriente impresionista y otras que la siguieron con unos importantes vínculos de filiación, para cristalizar en el triunfo de la luz, esa manifestación lograda a base de combinar de manera rupturista el colorido, en el Impresionismo. El Divisionismo o Puntillismo culminaba, en el cierre del siglo, el fenómeno de esa primacía.

A partir de las corrientes de vanguardia con que se inició el siglo XX, el tratamiento de la luz ya no iba a ser dependiente de la tradición naturalista, afirmación que sirve en líneas generales, ya que en esta clase de materias no cuantifi-



H. Matisse, *La señora Matisse: la línea verde*. 1905, óleo / lienzo, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

cables de manera pertinente, no se pueden aplicar en términos absolutos. Se rompía el espejismo colectivo de arte como reproducción del natural, y en las diversas opciones estilísticas, incluso en ocasiones, en cada maestro, la luz pasó a ser un instrumento no de mímesis, sino de expresión, tanto para

enfatizar o subrayar algo, como para expresar matices sutiles. Uno de los modos en que se iba a manifestar, es en la tendencia a la disociación entre los contornos de la figura y la línea que los representaba normalmente, coloreando e iluminando el objeto o motivo a representar saltándose los bordes y en planitud, a imitación de las tintas de imprenta. Este medio está en parte tomado de la tradición gráfica del Art Nouveau, pero es también una forma de enfatizar la autonomía de los colores en la forma, un signo de independencia. La esencia de la corriente fauvista con la que se abre el panorama de las vanguardias del siglo XX, residía en esa asociación de colores aparentemente en tensión, chillones, pero en cuya combinación su principal maestro, Matisse, lograba equilibrar las masas. Ello se percibe con claridad en los sombreados que este autor daba a algunas de sus obras en fase fauvista, como en el lienzo que representa el rostro de su mujer, *Retrato con raya verde*, (1905, Copenhague, Statens Museen for Kunst), técnica que mantendría con mayor nitidez y con texturas planas en las etapas siguientes de su obra, como en *El cuarto rojo* (1908-1909, San Petesburgo, Museo del Ermitage), en el que el decorado en arabesco de hojas se desparrama por igual en la superficie de la mesa y la pared, anulando la división convencional de planos de fondo y de superficie horizontal virtual mediante esa invasión común de un mismo motivo, lineal. La combinación entre línea y color es irrenunciable en su caso, aunque el fauvismo reposa en la fuerza del color como uno de sus pilares fundamentales. Esta obra en concreto, se concibió sobre azules, que fue cubriendo con el rojo dominante[23].

La técnica de disociar planos de color y líneas de contorno iba a ser utilizada también por el cubismo, sobre todo en su etapa sintética, al romper los planos en búsqueda de efec-

[23] Inma Nemilova, "Museo del Ermitage (Comentarios)", en Luis Monreal (Coord.): *Obras maestras de la pintura. Museo del Ermitage / Museo Puskin*, 1985, Barcelona, Planeta, pp. 177-179.

tos de movimiento superpuestos a los de profundidad. Los ejemplos pueden buscarse en cualquiera de los clásicos del cubismo, Picasso, Braque o Juan Gris, y sería inútil por nuestra parte entrar en la polémica de la invención del hallazgo de estos y otros medios, como el de las referencias exóticas y primitivas de las vanguardias, ya que en particular, las tensiones en el sentido de aplicar la paternidad del interés por las tallas africanas a Picasso, como se hace habitualmente, o a Matisse y otros pintores del círculo fauvista como Derain y Vlaminck, además de Kirchner, son bien conocidas, así como poco fiables los datos aportados por los propios autores, en particular Picasso, interesados en quedar como inventores de nuevas técnicas[24].

Lo que importa aquí cuestionar es, si en esta manera de realizar las obras, había algo más que experimentación formal, o si por el contrario, se informaba de algo nuevo. Parece que en esa alteración del tratamiento de las figuras y ambientes había un paso más que en el Impresionismo en su conversión, no sólo en meros objetos plásticos, sino en objetos cotidianos vistos desde nuevas perspectivas. Al romper la idea clásica de la línea y el color armoniosos, también se alteraba el ideal humano representado y la cosmovisión conjunta. Se entraba en la cotidianeidad, como habían hecho Van Gogh o Cézanne, pero desvinculándose de la sublimación de la misma como harían el simbolismo, y los autores bajo su influencia, como el propio Van Gogh, o más aún, Gauguin. Lo que se estaba llevando a cabo era probablemente una orientación sesgada hacia la prosa realista en los motivos, y un nuevo enfoque en la manera de configurar otra idealidad a través de estas técnicas, no un mero desentenderse del motivo a favor de la invención técnica y formal. Se ha señalado en múltiples ocasiones la diferencia en la utilización de los colores y las lu-

[24] Norbert Lynton, *Historia del Arte Moderno*, 1988, Barcelona, Ediciones Destino. En el capítulo dedicado a lo que denomina "Los nuevos bárbaros", se refiere en detalle al proceso de introducción desde 1904, de la influencia negrista en el arte. pp. 14-16.

ces que estos elementos producen, entre el Fauvismo y el Expresionismo. Aparte de que las definiciones de los propios movimientos son fruto, la mayoría de las veces, de la autodefinición sobre la marcha o por teorizaciones improvisadas como las de Guillaume Apollinaire o Louis Vauxcelles, para salir del paso; o de una visión clasificatoria más didáctica que correspondiente a la realidad, la representación en ambos casos tiene aspectos en común, pero no significa lo mismo. Los colores chillones, las sombras aplanadas y fuertes del Fauvismo, buscan algún equilibrio que se ha considerado mediterraneísta. Lo que asustó en su momento, fue el prescindir de la sombra en su sentido tradicional, al plasmar la luz mediante contrastes de tintas y no de tonos, y no diferenciar en una trama común los matices de los tonos, como aún hacían los impresionistas. En el caso de André Derain, citado por John Elderfield, esta nueva actitud implicaba contrastes de áreas y zonas de color, que adquirían así nueva importancia[25].

Frente a esto, los colores fríos asociados en luces siniestras con los cálidos atípicos (magenta, rojo burdeos, añil, oros, grises), provocan efectos espectrales y de convulsión, que ya se anticipaban en el artista noruego Edvard Munch, en los alemanes Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, o Ludwig Meidner, pero también en el vienés Oscar Kokoschka. Otros autores en cambio, como August Macke, pese a pertenecer al grupo *Die Brücke* o El Puente, se asemejan más en ese sentido a los fauvistas[26].

La realidad es que las combinaciones entre luces, líneas, empastes y motivos, resultan artificiales de dividir. Habría que pensar en estos casos en lo ya observado por diversos autores: el grupo fauve ejemplificaba una enorme vitalidad, la famosa *joie de vivre* que daba título y sentido a algunas obras de Matisse, con lenguaje feísta en apariencia, pero alegre, equilibrado y amante de la vida. Los autores alemanes, si-

---

[25] John Elderfield, *El fauvismo*, 1983, Madrid, alianza Editorial, p. 55.

[26] *Idem,* capítulo “El fauvismo y su herencia”, pp. 153-162.

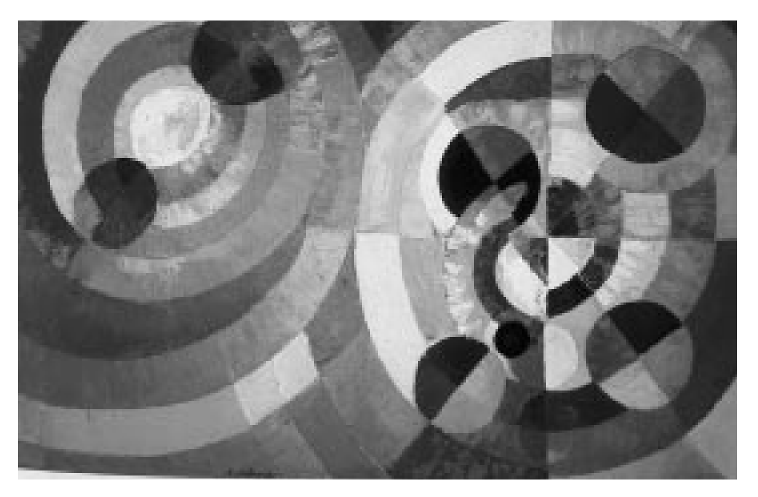
guiendo las teorías de Wörringer en su *Abstracción y empatía* escrita en 1908, acerca de las constantes psicológicas de los pueblos a la hora de producir sus obras de arte, que completa en 1911 con *Problemas de la forma en el gótico*, expresan a través de esta categoría bajomedieval una constante hacia la introspección y depresión, que formalmente, recurrirá a la línea aguda y quebrada, y a los colores asociados con efectos enfermizos y agobiantes[27].

La corriente expresionista tardía de la Nueva Objetividad alemana utilizó estos coloridos atípicos en autores como George Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Heinrich Maria Dravinghausen y otros muchos, siguiendo el objetivo de la acidez crítica basada en una visión siniestra de la realidad, contada con instrumentos cromáticos que resultan apropiados a su intención. Otros autores en cambio, como Wassily Kandinsky, categorizados de expresionistas y de abstractos según el momento del autor, y de la visión de quien lo observa, utilizan en su etapa creativa de las acuarelas abstractas colores brillantes en los que se buscan armonías, sinfonías cromáticas, más que estridencias, y siguiendo los símiles de los ritmos y armonías musicales que el autor tanto apreciaba.

El Cubismo como corriente no se caracterizó por el uso del color como recurso esencial, sino por su combinación original de planos en el espacio. Sin embargo, los cambios en su utilización definen las etapas del mismo, y van acompañados por cambios iconográficos significativos. De la etapa analítica o hermética, muy parca en colorido, se sigue la evolución hacia la síntesis empleando colores más vivaces, como el verde o el rojo, de calidades más planas, sin el efecto de rompecabezas de los bodegones y retratos de los años 1909 al 1912, aproximadamente. Y la "naturaleza muerta" es el destinatario temático que más convoca la atención de Picasso, de Braque

---

[27] Las obras citadas de Wilhelm Worringer cuentan con las traducciones la español: *Abstracción y naturaleza*, 1953, F. C. México; y *La esencia del estilo gótico*, 1973, Buenos Aires, nueva Visión.



R. Delaunay, *Formas circulares.* 1930, óleo / lienzo, Nueva York, Guggenheim Museum.

o de Juan Gris, en esa transformación. Hay una corriente y un autor que se adscribieron al cubismo aunque con bastante heterodoxia, lo que Apollinaire llamó el "cubismo órfico". Con la pareja de Sonia y Robert Delaunay, la experimentación de ambos desembocó en las pinturas sobre todo de Robert, aportando ella, además de ideas creativas, concreciones más aplicadas en el mundo del diseño. El adjetivo "órfico" trataba de describir su interés por las luces y colorido poéticos, dentro de la ruptura de planos que caracterizaba al cubismo. Son características obras suyas realizadas a partir de círculos de color en que la figuración se pierde: *Ciudad de París*, *Ventanas simultáneas*, *Ritmos circulares*, en un conjunto de obras en torno a 1912, que se repiten más tarde, como *Formas circulares*, de 1930 (Nueva York, Museo Guggenheim). Esa base se va perdiendo a partir de 1914, desde que reinicia su compromiso con la figuración, como el *Homenaje a Blériot* (1914, París, colección particular), todavía a base de círculos cromáticos. Tanto las obras más abstractas como las siguientes, son desarrollos de la importancia de la luz, tras interesarse vivamente por las teorías divisionistas de Seurat, y los estudios de Chévreul sobre el color.

El Surrealismo hace un uso de la luz aún más variado que los expresionistas. Ya desde su propia definición "por debajo de lo real" nos damos cuenta del inmenso mundo de posibilidades que puede ofrecer. Por ceñirse a las facetas más conocidas y comprensibles del fenómeno, la división entre los pintores de corte académico a la hora de utilizar las técnicas, y los que siguen procesos de automatismo psíquico, se puede decir que la primera versión, la académica de René Magritte, de Paul Delvaux, o de Salvador Dalí, utiliza la luz con la sabiduría de la tradición renacentista del Quattrocento: con atmósferas limpias, sin aire interpuesto entre los objetos en muchas ocasiones, como un recurso para conferir magia e irrealidad a las situaciones. Este sistema era una aportación reciente de la *Pittura metafisica*, cuyo creador, Giorgio de Chirico, aunque antagónico en parte a las pretensiones vanguardistas, tanto influyó en algunos movimientos como el surrealista en concreto. En los autores que prefirieron la creación de imágenes libres de connotaciones realistas, se da más la ruptura de técnicas, siendo poco convincente reducir a expresiones similares las obras de Masson, de Joan Miró, o de Matta. Otro aspecto que los surrealistas manejaron con frecuencia fue la luz nocturna, ambiente marco preferente para lo espectral y lo soñado, como hacía Yves Tanguy en sus paisajes fosilizados con aspecto de pertenecer a otro planeta.

Una de las corrientes que utilizó de manera singular la luz como significante y significado al mismo tiempo, fue el Futurismo. Pese a las desigualdades pictóricas en el interior del mismo, destacó por su idea del dinamismo universal, y uno de los recursos fue la luz destellante, rota. Es sabido que los futuristas no plasmaron un estilo propio a la hora de realizar sus obras pictóricas. En realidad no se trataba de una tendencia artística, sino de una corriente de opinión cultural y política en contra del peso de la tradición, y a favor de la renovación, que ellos cifraron en conceptos como "el dinamismo universal". Con esta premisa realizaron todo tipo de acciones; pero en lo que se refiere a su uso de la luz en la pintu-

ra, dependiendo de cada autor y de sus momentos respectivos, se acogieron a líneas estilísticas ya preexistentes en una especie de fusión poco estructurada. Giacomo Balla en su *Niña que camina en un balcón* (1912, Milán, Galería de Arte Moderno), o Carlo Carrá, recogieron una fuerte herencia del divisionismo en obras como el *Dinamismo de un perro con correa*, (1912, Búfalo, colección particular), y *El baile de Tabarin*, interpretado en versiones de diferentes futuristas, como las obras de Gino Severini *Jeroglífico dinámico del "Bal Tabarin"*, (1912, Nueva York, Museum of Modern Art) y *Bailarina en azul* (1912, Milán, colección particular).

En ocasiones subyace el cubismo analítico con fuerza. Umberto Boccioni resulta divisionista en parte de su trayectoria, justamente cuando comenzaba a abandonar las pautas del art nouveau, y antes de sus obras más dinámicas, o en los paisajes de los arrabales industriales de Milán, así como en su *Autorretrato* de 1908 (Milán, Pinacoteca Brera). En obras en que se iban definiendo los principios del Futurismo, como en *La calle entra en casa* (1911, Hannover, Sprengel Museum), va implantando líneas en movimiento, a modo de estacas, para indicar la continuidad de las energías en movimiento. Pero la formulación más definitiva del estilo de Boccioni, probablemente el artista más sólido del grupo, se plasma en líneas de fuerza en movimientos abiertos y contrapuestos, modelados por la luz: *La ciudad se levanta* (1910-1911, Nueva York, Museum of Modern Art) la serie apodada por Apollinaire *"Estados mentales"*, como el *I: Las despedidas* (1911, Nueva York, Museum of Modern Art), además de *Las despedidas*, *Los que se van*, y *Los que se quedan*, entre otros ejemplos. Un caso de inmaterialidad máxima, con rasgos divisionistas en los trazos, y cubistas en los planos, es la obra de Gino Severini titulada *Expansión de la luz* (1912, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), en donde la contraposición de colorido cálido y frío entremezclado con sutileza, hace aún entrever, desde una abstracción total, las evocaciones compositivas del clasicismo con el peso óptico en el centro, y en sentido piramidal para el

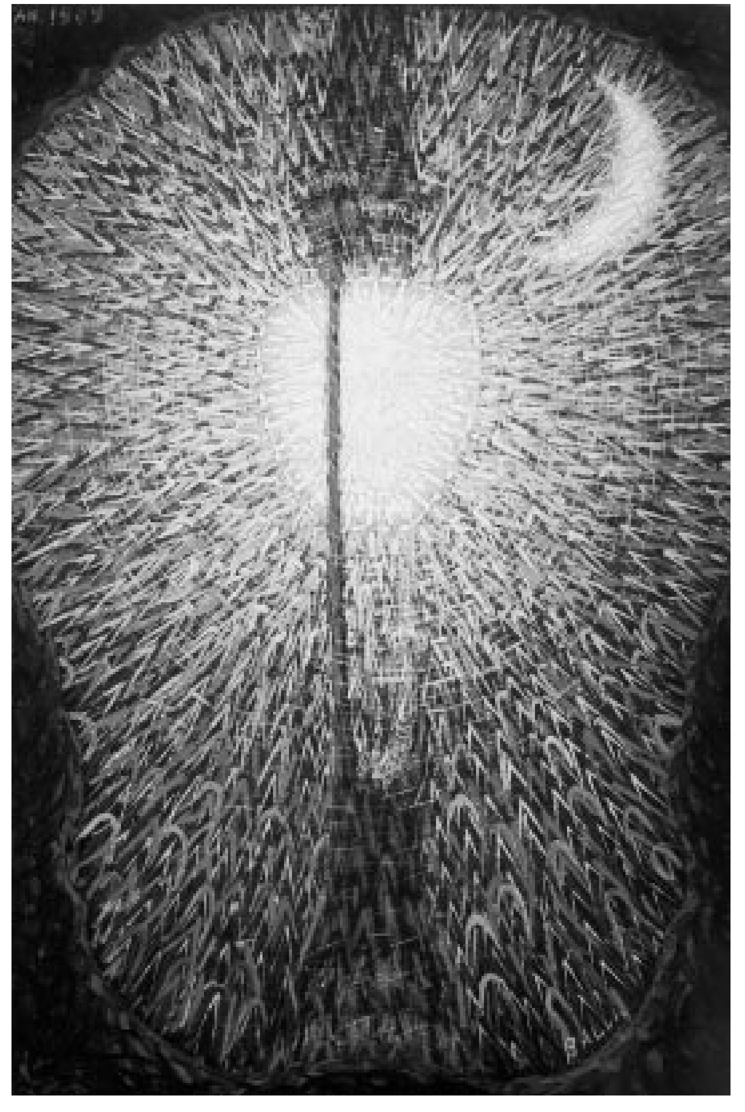
eje central. Los futuristas además de interesarse por la luz como protagonista, le dedican títulos específicos con mucha mayor frecuencia que ninguna otra corriente del momento. Luigi Russolo, el músico del *Manifiesto de los ruidos*, pinta temas como *Solidez de la niebla*, (1912, Milán, colección particular) y otros más en ese sentido. Giacomo Balla aporta una obra esencial de la pintura en el Futurismo, en este sentido, como *Luces de la Calle - lámpara de arco* (1909, Nueva York, Museum of Modern Art), con la farola urbana convertida en nuevo sol eléctrico. En contraste entre los efectos de la luz artificial, eléctrica, y la silueta lunar, están concebidos como un denso globo de luz central, rodeado por un gran halo, constituído por multitud de puntas de flecha en disposición radial, de colores complementarios que recuerdan la técnica divisionista en la combinación, y la idea, que no la práctica, impresionista, de fragmentar la pincelada para reconstruir, en su caso, los objetos densos, y en el presente ejemplo, la percepción de la luz, fragmentada en una dimensión creativa que evoca las manipulaciones de la ciencia óptica, siempre en evocación metafórica.

Se pueden mencionar muchos otros títulos en este sentido, pero en este espacio nos limitaremos a destacar el hecho de que un movimiento de artistas de fuerte sentido crítico, tratara de sustituir las argumentaciones habituales del realismo más o menos idealizado, y alterado en sus contaminaciones formales con otras corrientes vanguardistas, por el dinamismo de las mismas traducido a líneas de fuerza capaces de captar el movimiento y la luz[28].

Por contradictoria que parezca, no resulta tan extraña la reconversión de Carlo Carrá desde el dinamismo futurista, a la quietud intemporal de la Pintura metafísica, al interesarse en las connotaciones dinámicas o estáticas, extremos comple-

---

[28] Simón Marchán, *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*, 1994, Madrid, Espasa Calpe, S. A., analiza esas "relaciones conflictivas entre los futuristas y los cubistas", pp. 457-462.



G. Balla, *Lámpara de arco.* 1909, óleo / lienzo, Nueva York, Museum of Modern Art.

mentario, de la luz y la línea representado un mundo a su vez, ultramoderno y dinámico, o atemporal. Como tampoco lo es la proliferación de artistas más tardíos empeñados en rescatar la vigencia de los mundos de ensueño y quietud pro-

pios del realismo mágico, paralelo y en parte opuesto a la nueva objetividad en los años veinte y treinta.

Por otra parte, la corriente británica del Vorticismo, y la rusa del rayonismo, tuvieron como objetivos respectivos la captación de la luz como motivo, y los artistas de la corriente rusa, en 1913 con su *Manifiesto del Rayonismo* proclamaron el seguimiento del credo simultaneísta del Futurismo, dentro de la abstracción.

La luz plana como reducción a lo esencial, y en consonancia con el ideario suprematista, permitió realizar obras tan significativas de forma geométrica, cuadrados y rectángulos asociados en diversas formas, buscando monocromías cuyo significado es el de "iconos vacíos". El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915), presentado a la exposición de Petrogrado "*0,10*", y el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kasimir Malevitch (1918, Nueva York, Museum of Modern Art), son referentes universales del grado de desmaterialización del cuadro, que se queda en el mensaje mínimo pero totalizador, del espacio y la luz, sobre los que se insistirá más adelante. Ambas obras, y otras realizadas en una combinatoria intermedia, representan las luces del universo, respectivamente, la máxima como su reflejo, o la mínima como la absorción total. Por otro lado, y para los fines que aquí se buscan, no resulta en exceso interesante referirse al Constructivismo en el sentido de su utilización de la luz dentro del género pictórico, ya que esa corriente rusa puso su mayor énfasis no en esta categoría de obras, sino en la creación de objetos prácticos y obras aplicables a la nueva sociedad que se pretendía crear, desembocando más tardíamente en el diseño industrial, si bien la linealidad de sus diseños, contrarrelieves y "prouns" de El Lissitzky, son ejercicios maestros de linealidad sobre la que resbala, magistralmente, la luz.

El Espacio

Si se vuelve a considerar el conjunto de las vanguardias, desde el punto de vista de la valoración del espacio como

signo y como tema, habrá que señalar que el Fauvismo, movimiento con que se suele considerar sin mucha convicción el comienzo de las mismas, en relativo paralelismo con los expresionistas alemanes del grupo de Dresde, no tuvo ese sentido de la ruptura total, como epígono del Impresionismo, que algunas otras corrientes como el Cubismo iban a aportar. Pero no se debe menospreciar el enorme potencial de alteración del espacio con que contaban algunos maestros, Matisse en particular, por un lado en obras anteriores al Fauvismo con fondos casi planos, inspirados en el simbolismo, como la *Joie de vivre*, y en obras posteriores, como *El mantel rojo*, o *La blusa rumana*: la planitud de las tintas, el fondo en que se confunden la vertical con la profundidad, nos levan a uno de los recursos espaciales que utilizaron muchas de las corrientes vanguardistas, paradójicamente, inspiradas en los fondos de las miniaturas y pinturas de diversos ciclos medievales. Cada una de las variantes vanguardistas tuvo especial cuidado en su formulación del espacio. El Cubismo con su idea de la ruptura de la perspectiva tridimensional tradicional desarrollada por Gianbattista Alberti y otros teóricos del Renacimiento, sugería incorporar la cuarta dimensión y simultanear los diversos puntos de vista sobre el mismo objeto, rompiendo la unicidad del espacio entendido como cajón, para ejercer una dislocación sobre los objetos asociados espacialmente de manera rota, aparentemente inconexa, y obligar al espectador visualmente a realizar una "danza alrededor del objeto" con el fin de que perdiera su papel pasivo, y tras la experiencia visual propia, fuera capaz de configurar mentalmente el resultado final.

Del grado de esa ruptura dependía la trama más o menos apretada de las líneas y sombreados, que definieron las dos etapas más nítidas del Cubismo: la analítica o hermética, con los efectos de rompecabezas o de superficie rota en caras prismáticas como las de los cristales; y la sintética, en la que se recuperaba la nitidez de las formas, hasta entonces, en la primera fase, rotas en planos. Ambas iban jalonadas por eta-

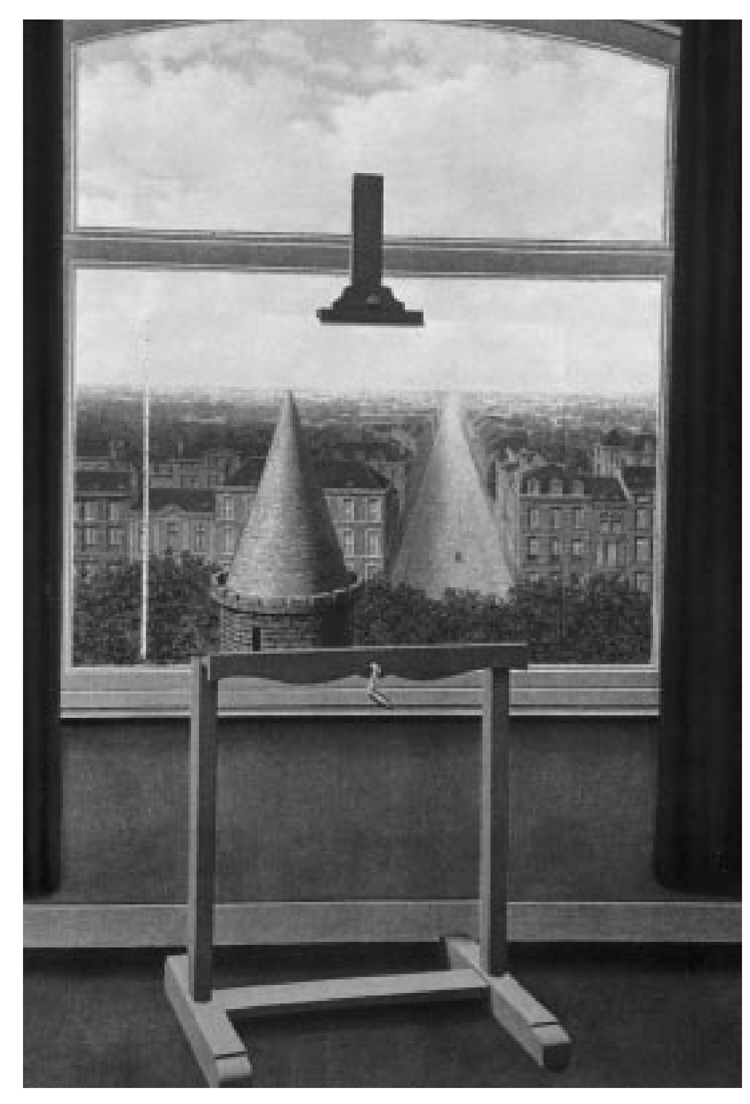
pas evolutivas precedentes e intermedias, desde la deconstrucción del espacio cezanniano, hasta la etapa posterior a la Gran Guerra, con el Purismo de Le Corbusier y de Ozenfant de los inicios de los años veinte. El espacio significa para el pintor cubista el ámbito en que se desenvuelven la vida y el motivo pictórico. Su cambio representa la evolución de la concepción del mismo en las ciencias físicas, tras la experimentación revolucionaria que se concreta en la Teoría de la Relatividad, formulada por Albert Einstein a principios del siglo. En las artes visuales el Cubismo sostiene que carece de sentido representar de manera estática el espacio en que se desenvuelve la propia vida, como si la caja albertiana fuera real y además, estuviera inmóvil, y la contemplación de su interior, la escena, sólo se pudiera realizar desde el ojo de una cerradura: con un solo ojo, e inmóviles. *El dinamismo espacial*, combinado en una multiplicidad de puntos de vista que se agrupan de manera simultánea, es el verdadero elemento icónico matriz del Cubismo.

La pintura del Expresionismo alemán, realizaba a su vez un tratamiento del espacio novedoso en aquellos autores, los que formularon con mayor claridad la entidad rupturista de este movimiento. Tomando como unos de los máximos representantes del mismo a E. L. Kirchner, se encuentra en su obra, sobre todo en su etapa berlinesa a partir de 1911, un espacio oblicuo, profundo y alterado, en el que se combinan, como había iniciado Cézanne y desarrollado el Cubismo, puntos de vista distintos al mismo tiempo, pero con un énfasis mucho más marcado que provoca una fuerte distorsión del espacio. Algo de esa perspectiva puede encontrarse con anterioridad en Henry de Toulousse-Lautrec, cuyos carteles y cartones con escenas de baile recurrían con frecuencia a ese alzado forzado de los fondos, como en Jane Avril bailando (1982, París, Musée d'Orsay), o en escenas como *En el Moulin Rouge*, del mismo año (Chicago, Art Institute). La agitación espacial es un rasgo, a su vez, distintivo de Oskar Kokoschka en gran parte de sus obras características como

La novia del viento o *La tempestad* (1914, Basilea, Kunstmuseum), y *Pareja de amantes con gato* (1917, Zurich, Kunsthaus), por citar algunas. La visión pesimista de un mundo entre abismos de guerra y tensiones sociales es percibida por los expresionistas como parte indisoluble de su iconografía, en que entraremos más adelante. Dicho espacio oblicuo es especialmente manipulado por artistas expresionistas tardíos como Max Beckmann, relacionado con la corriente anterior al nazismo de la Nueva Objetividad. Ya en sus obras tempranas mostraba Beckmann esa predilección por el énfasis en un espacio muy extorsionado y oblicuo, y en su obra quizá más conocida, *La noche* (1918-1919, Düsseldorf, Kunstsammlumg Nordrhein-Westfalen), ya había implantado esa sensación del horror que es el espacio mismo, acompañado de manera inseparable por los colores ácidos, que iba a perpetuar en las obras de los años 20 y 30.

El espacio para los futuristas era también un elemento muy expresivo, al buscar el dinamismo intrínseco de las situaciones. Pero carecía de una propuesta formal propia, al tomar en préstamo los instrumentos de otras corrientes anteriores o simultáneas en el tiempo. Los espacios resultan consecuentes con el uso de la línea y el color en cada caso. Giacomo Balla o Carlo Carrá con ejemplos ya comentados como *Muchacha corriendo en el balcón*, *Dinamismo de un perro con correa*; *Gino Severini* con temas del *baile de Tabarin*; o Boccioni, en su rico repertorio, participan de esa deconstrucción del espacio albertiano que estaban realizando los cubistas, pero en una búsqueda de compromiso, con soluciones a veces sincréticas, pero las más de las veces, diversas e incluso, contrapuestas. No obstante la ruptura de la caja espacial y de su simbolismo de un mundo estable propio resulta inseparable de la idea dinámica de los futuristas, y algo más que un mero recurso técnico.

Al contrario de los movimientos anteriores, la parte academicista en su factura del Surrealismo cultivó espacios herederos del Renacimiento. Pero en vez de elegir la tradición



R. Magritte, *Los paseos de Euclides.* 1955, óleo / lienzo, Minneápolis, Institute of Art.

más ortodoxa del mismo, buscó los efectos singulares del Manierismo. Así *Magritte*, por ejemplo, busca el juego de la dualidad interpretativa de la perspectiva, dentro y fuera al mismo tiempo y con juegos de ambivalencia: *Los paseos de*

Euclides, en que se superponen la geometría en la perspectiva de la torre y el pavimento, y tantos otros casos. Para *Salvador Dalí* tuvo una especial importancia el tratamiento del espacio, partiendo del Quattrocento, pero fiel a esa nitidez manierista. Incorpora además sus obsesiones monográficas por las aportaciones de la nueva ciencia: lo que califica de "atómico", al descomponer las figuras a semejanza de la estructura de los átomos, en una sucesión analógica aunque nada científica de esferas enlazadas: *Leda Atómica*, *Gala Atómica*, entre otras. O la idea de la caja tridimensional como urna cristalina vista en todas sus dimensiones: *La Última Cena* (National Gallery of Art, Washington), *Corpus Hipercúbicus* (1954, Nueva York, Museum of Modern Art). Su interés por los juegos espaciales es el centro de su perspectiva "estroboscópica", basada en los reflejos múltiples que aplica, entre otras obras, a retratos de Gala y algunos autorretratos, nacida del interés por consolidar los efectos espaciales que parecieron obsesionarle a partir de *Las Meninas* de Velázquez.

Más difícil resulta establecer qué tipo de espacio utilizan otros surrealistas más apartados de todo nexo con lo académico, ni en la temática ni en la factura. Las figuras de Miró o algunas de Ernst parecen flotar en un espacio libre, vacío, patrimonio de la existencia misma. Sus connotaciones son a la vez máximas y mínimas: es el todo, pero también la obviedad del soporte de lo existente.

Para quienes el espacio tiene un significado especial, por sí mismo, es para los suprematistas rusos, en particular, entre otros, para Kasimir Malevitch; y lo mismo para los neoplasticistas holandeses, Piet Mondrian y Theo van Doesburg. Por distintos caminos, ambas corrientes parten de la premisa abstracta, con connotaciones a veces místicas, heredera de planteamientos del neoplatonismo, consistente en imaginar el espacio como una entidad propia, esencial, y que el cometido del arte no va más allá de reflejar y de recoger esta esencia. Lo absoluto frente a lo abierto y lo limitado, las formas circulares, el cuadrado y el rectángulo, las

líneas como generadores de los espacios y de las ilusiones espaciales. Los contactos con Madame Blavatsky en el caso de Mondrian, con la expansión de la Teosofía a principios del siglo ya terminado, coadyuvan a explicar sus ideales: el "supremo vacío", de ahí el *Blanco sobre blanco*, (1918-19, Nueva York, Museum of Modern Art), que son tonos matizados y de gran riqueza por cierto, es decir, la idea revolucionaria de Malevitch de deconstruir toda la tradición argumental del arte occidental; o las líneas generando trayectorias virtuales de El Lissitzky. En Mondrian, su renuncia a la iconografía de la tradición, y más a narrar escenas o situaciones subjetivas, su odio al "barroco moderno", en búsqueda de imperativos más genéricos. Y desde luego, la impronta del arquitecto que en el espacio prefigura la planta y los volúmenes en que tendrá lugar la vida que los habite.

La composición

Intimamente ligada al elemento espacial, hasta el punto de ser básicamente inseparables, es la composición de una obra. En este sentido las vanguardias escogen modos compositivos en los que no se puede generalizar, pero sí hablar de la tendencia a la distorsión y ruptura de la diafanidad del clasicismo. Esto, válido sólo en líneas muy generales, es aplicable a las corrientes de carácter más barroquizante como el expresionismo, o el futurismo. Pero también lo es en grado sumo al Cubismo, por el hecho de buscar la simultaneidad de puntos de vista, que le obliga a romper con normas muy estrictas del tratamiento de la figura. Sin embargo lo logra más por medio de las líneas y planos, manteniendo las composiciones de herencia clásica. Por referirnos sólo a los grandes creadores, los bodegones de G. Braque y de Picasso o de Juan Gris, lo mismo que sus retratos, mantienen pautas compositivas bastante clasicistas, en el sentido de equilibradas. Obras que lo ejemplifican son, de Picasso, el *Retrato de Ambroise Vollard* (1909-10, Moscú, Museo Pushkin), entre otros, muchos de sus *Autorretratos*, además de otros lienzos con bodegones y guitarras otros objetos musicales característicos de ese mo-

mento creativo. El Expresionismo, en cambio, rompe las composiciones de muy distintos modos. Hay autores muy característicos de las composiciones arrebatadas, con efectos de remolino, como Ludwig Meidner, que pinta ciudades y paisajes apocalípticos. Kirchner, al representar *La torre roja en Halle*, (1915, Essen, Folkwang Museum), arrebata el espacio con las fugas de líneas y curvaturas rápidas que sugieren mayores distancias físicas que las verosímiles y efectos emocionales tensos. Sus obras características pueden evocar, con una enorme intensificación del proceso, aquellos paisajes urbanos de los impresionistas Camille Pissarro y Auguste Renoir con vistas de las avenidas parisinas. Son también arrebatados los fondos de las calles berlineses en sus escenas de mujeres en la calle, con varias versiones en torno a 1911 a 1913. En cambio años después, en los paisajes urbanos de plazas de Berlín, como la Postdamer Platz, compone con simetría y equilibrio, basándose más en el color y la distancia sugerida por los planos alzados, para dar sus efectos de urbe movida y populosa.

En el otro extremo están muchas de las pinturas de Dalí y de Magritte. Especialmente el primero, al evocar el Manierismo italiano e incluso el Quattrocento en una amplia serie de sus obras, como *La Madonna de Port Lligat*, evocando a *La Madonna dell'uovo* de Piero della Francesca. Los referentes italianos de raíz clasicista se habían introducido para algunas corrientes vanguardistas a partir de la obra de G. De Chirico en sus pinturas metafísicas de los años diez, y el Surrealismo en concreto más tarde realiza nuevas formulaciones, personales a medida de cada artista, de sus viejos principios.

Las corrientes de tipo abstracto geométrico, como el Suprematismo ruso y el Neoplasticismo holandés, se basan en la búsqueda de composiciones derivadas de subrayar el dominio del espacio con su lógica interna, mezcla de geometría y de visionarismo, y en las obras de Malevitch se intenta lograr la descompensación del reparto de las masas, con respecto a la idea de equilibrio. Para ello altera la relación entre masas amplias como base de la composición, y masas reducidas en

los campos de representación menores. Sus series de cuadrados y rectángulos con variaciones de color inducen a encontrar un mundo espacial cuyas relaciones se establecen de manera novedosa para la pintura. El caso de los neoplasticistas no es equivalente, ya que su proceso se origina en la simplificación progresiva de algunos motivos naturales, como los almendros y las formas ovales, que serán llevados a la abstracción geométrica por Mondrian y sus compañeros de esfuerzos en Holanda. Las composiciones en buena medida se mantienen equilibradas, más clasicistas que las rusas en este sentido, aunque es importante la polémica entre Mondrian y Van Doesburg sobre la pertinencia de las composiciones basadas en líneas paralelas a las dimensiones básicas del cuadro, alto por ancho, o la necesidad más libre de ruptura de ese equilibrio, sustituido por redes de líneas oblicuas con respecto al eje, aunque paralelas entre sí, del segundo.

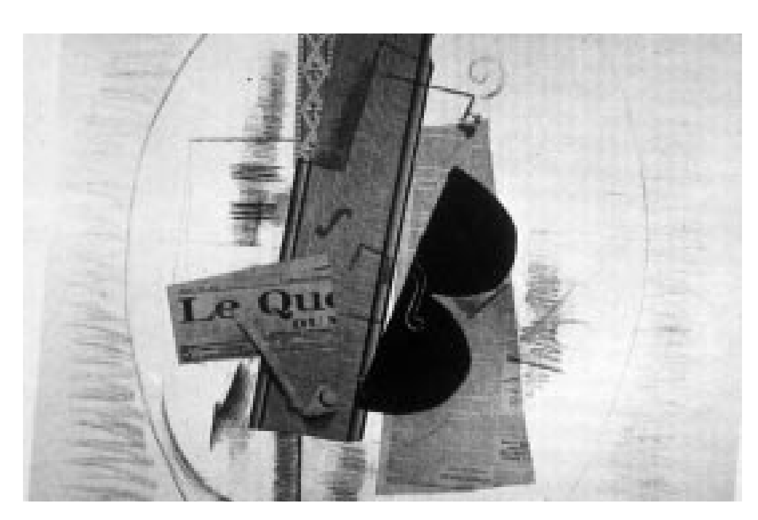
La ortodoxia y la heterodoxia de la representación son conceptos básicos que bullen en las vanguardias como entes propios, más que como meros auxiliares de la representación de la figura entendida en sentido tradicional.

La superficie, la materia y la textura

Las artes visuales, y en concreto la pintura, la técnica representativa más utilizada en las vanguardias y la de mayores referencias en este trabajo, dentro del interés de sus autores por evolucionar sus propios parámetros, entró también en profundidades que afectaban a su propia materialidad. La obra pintada habitualmente consistía en unos pigmentos diluídos en algún vehículo diluyente acuoso o líquido, extendidos sobre una superficie lisa mediante un pincel o brocha. El soporte podía ser de madera, lienzo, pared, metal, cristal, cerámica, papel, cartón, y algún otro material, pero los dos soportes por excelencia que se consideran en los ciclos de arte de la edad moderna, del Renacimiento hasta el Barroco inclusive, eran el lienzo y la tabla, en las artes muebles; y la pared, en las inmuebles, aunque muchas veces los grandes “frescos”

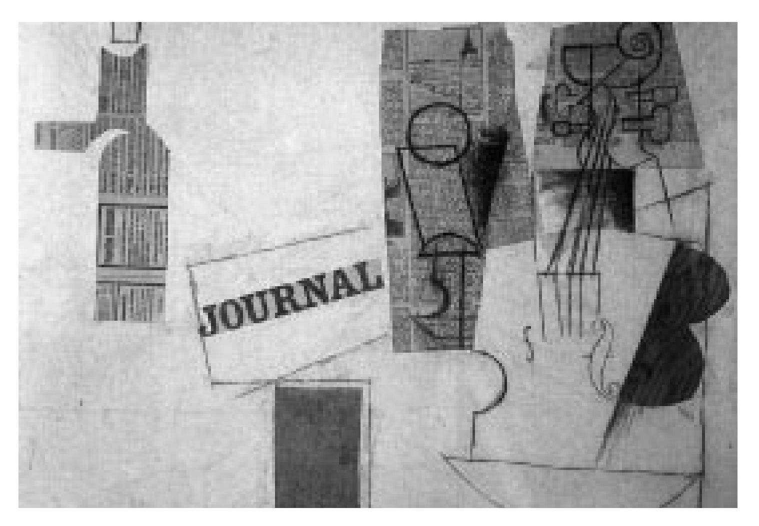
murales no eran tales, como los de Tintoretto por ejemplo, sino grandes lienzos acoplados al muro. Aparte de las infinitas digresiones que caben en este sentido, y dado que no es el cometido que se pretende, que por cierto cubren excelentes manuales de referencia técnica, la cuestión en las vanguardias se centra en la evolución de los conceptos ortodoxos y académicos de la pintura, entendida como pigmento extendido a base de dibujos y sombras según unas leyes muy precisas, cuyo cometido era la reproducción mimética del natural según pautas historiadas más verosímiles que reales. La representación del espacio, del volumen, de las figuras y sus características, todo ello iba incluído en la ilusión de la realidad, pactado previamente el consenso implícito de que eso era lo real.

La revolución que se avecinaba con las vanguardias consistía, cada una a su modo y con diferentes puntos de incidencia, en atentar precisamente contra tales convencionalismos. Los autores impresionistas y sus epígonos grandes independientes, con sus puntos en coma de unos ocho centímetros expresionistas influyen desde V. Van Gogh y J. Ensor, hasta E. Nolde y O. Kokoschka, pasando por incorporar la rugosidad a la superficie, como una categoría más de realidad, contemplada como estentórea con anterioridad, y por tanto desechada para los pintores de buen oficio. Esa transformación significativa de por sí de que unas leyes se estaban rompiendo, iba a ser acompañada y prácticamente superada por otra: la incorporación de materiales "reales" a la superficie pintada, generalmente en zonas y partes de una pintura, que luego podían ser incorporadas al resto de la composición mediante algún trazo maestro de dibujo y/o de color. Tal fue el origen del *papier collée* o "papel pegado" de Braque y de Picasso, y más a partir del desarrollo que registró la idea de incluir otros materiales, bien fuera papel como los primeros fragmentos de periódicos diarios que solían incluir en la fase analítica, o bien con trozos de chapa de madera, textil u otros, desarrollado más en manos de Picasso, del *collage*. Éste se entiende como la inclusión de fragmentos de la realidad



G. Braque, *Le Quoitidien.* 1912, Técnica mixta / lienzo, París, Musee National d'Art Moderne.

en el cuadro, sin pretender ya la necesidad de representación virtuosista del objeto. En aquella etapa, en torno a la primera década del siglo XX fue un intento revolucionario, ahora visto quizás como tímido, de transformar la realidad mimética del arte en su propia materialidad. Pero su importancia decisiva consistió sobre todo en el camino que dejaba abierto. Desde entonces, la obra no está necesariamente sujeta a la imitación, puede ser ella misma realidad. Ejemplos esclarecedores son los *collages* de Braque, el titulado *Le Quotidien* (1912, París, Musée Nationel d'Art Moderne); y el de Picasso que lleva por título *Sifón, vaso, periódico y violín* (1912, Estocolmo, Museo de Arte Moderno). Ambos aportan recortes reales de periódicos, destacan en letras sus cabeceras de significado más o menos sinónimo, como *Le Journal* y *Le Quotidien*, recortan la forma de unas gafas, y ordenan la composición mediante sutiles trazos de grafito. Ello no significa que sus efectos visuales sean equivalentes, el juego está en esa diferencia con recursos parecidos. Más centrípeta la composición densificada en el centro de Braque, frente a la más dispersa de las figuras de Picasso, que incluye además, recortada, la silueta de un sifón, parte de esa iconografía de ambien-



P. Picasso, *Sifón, vaso, periódico y violín.* 1912, Collage y carboncillo / papel, Estocolmo, Moderna Museet.

te de café propia del Cubismo. De momento se tratará de una integración parcial, pero el proceso abre el camino al objeto artístico, en plena vigencia aún hoy cerrado el siglo XX, con el que empezó el *collage*.

El proceso no se cierra en los cubistas. El Surrealismo dió paso al verdadero objeto con intencionalidad artística, después de la intensa experimentación de su precedente, en este y otros sentidos, dadaísta.

Pero no todas las opciones vanguardistas eligieron el camino de la renovación. Al contrario, y siguiendo la vía en parte neoacadémica, y sobre todo, postmanierista, eligieron las superficies satinadas con perfección académica fría y uniforme. Los lienzos del admirado pintor de la corriente metafísica, Giorgio De Chirico, iniciaban una trayectoria en torno a 1910 que los surrealistas como Magritte o Dalí, a su modo, iban a continuar y desarrollar. De esa lisura, de esas superficies tersas herederas del Quattrocento y de la "maniera" del *Cinquecento*, proceden buena parte de las críticas a tales artistas al considerar que sólo la iconografía variada que plantean desde la filosofía de la pintura en el caso del belga,

o desde la iconografía producto de la paranoia crítica del segundo, no justifica su sentido vanguardista al no renovar los lenguajes técnicos. La cuestión es si la pintura consiste en un agregado de forma y técnica más un tema, o si debe ser un resultado compacto de todos esos factores. Porque en caso de darse resultados finales convincentes, poco tendrían que importar las recetas de un arte, por principio, antinormativo.

Los iconos en la abstracción

Uno de los primeros niveles de expresión novedosos que saltan a la vista en cuanto se analiza el arte en los comienzos del siglo XX, es la presencia de la abstracción como un poderoso imán que se va infiltrando, primeramente, en algunas corrientes como el cubismo órfico, en obras como los círculos cromáticos de Robert Delaunay, o el expresionismo que ya se convertía en abstracción en obras de Kandinsky en *Der blaue Reiter*, y algunas de Franz Marc. Pero no fue sencilla su aceptación, menos en la abstracción total geométrica de Mondrian en su formulación neoplasticista, o de Malevitch en el Suprematismo. El hecho de crear códigos de cuadrados y de rectángulos en colores puros, negros y blancos, separados por una trama de barras negras, aunque era una tarea madura para la percepción de ciertos creadores, no gozaba de la posibilidad de ser aceptado como arte para la mayoría de la gente. Se dió un paso más en esa importante desvinculación entre pensamiento matemático, abstracto, el filosófico, y la evolución del conjunto de la *episteme* o capacidad de conocimiento de una sociedad determinada. La que correspondía a la época de las vanguardias llevaba, como en épocas recientes había ocurrido con la recepción del Impresionismo, un desfase importante entre creación y recepción. Al creador se le pedía, implícita, y muchas veces, explícitamente, que su obra fuera producto de la mímesis, de la imitación, según las pautas clasicistas que, tras cuatro siglos largos si contamos sólo desde el Renacimiento, ya habían expresado su potencial creador hasta importantes límites. Mientras, muchos de los artistas innovadores se sentían en otra dinámica cada vez más

alejada de las pautas generadas, académicamente, a partir de aquellas enseñanzas.

Siguiendo la opinión de Hofmann, que se distingue por sus estudios del arte en el siglo XIX y en la frontera con el XX utilizando una perspectiva iconográfica, hay que destacar la continuidad del proceso de la imitación en el arte desde el Renacimiento hasta el siglo XX, al citar que se "ha ampliado al infinito el margen de posibilidades entre el rigor formal y la abstracción", mientras hace notar que las diferencias son graduales, sin que la continuidad signifique estancamiento ni repetición. También considera la evolución "hacia espacios extremos", y hacia la autorrepresentación de los medios creativos sin la intervención mediadora de lo "figurativo", en lo que denomina la "gran abstracción", por contraposición al "gran realismo", que renunciaba a la imitación y colocaba en su lugar el objeto tridimensional mismo, mientras "la manera experimentaba también una dilatación inmensa e su amplitud de variaciones"[29].

Cita el ejemplo del teórico alemán de la era de las vanguardias expresionistas iniciales, Wilhelm Worringer, que, al referirse a su conocida *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracción y empatía*), escrita en 1908, concebía dos impulsos básicos, el de empatía con la naturaleza, produciendo el "arte imitativo", y el de distanciamiento, que conlleva la abstracción[30]. Y continúa Hofmann haciendo notar que, en el proceso del nacimiento del arte moderno, mediante un giro desde la imitación al símbolo, se llega a reconocer la ambivalencia de estas trayectorias, al descubrir que "las líneas y las manchas de colores no son signos naturales que queden absorbidos por sus contenidos objetivos (como aún lo pensaba el racionalismo de la Ilustración), sino que son signos artificiales, que poseen un valor propio. En el transcurso de este proceso… se rompe finalmente la colaboración entre los contenidos formales y los

---

[29] Werner Hofmann, *Los fundamentos…*, p. 135.

[30] *Idem*, p. 73.

contenidos objetivos. Esto ocurre desde mediados del siglo XIX en una cadena cada vez más espesa de acontecimientos, que llegan a su punto culminante en las decisiones artísticas tomadas hacia 1910, que al mismo tiempo señalan el comienzo de una nueva época"[31]. Sobre el ámbito de la percepción, de igual modo hay que subrayar dos concepciones vigentes desde el Renacimiento: la de que existe una idea, prototipo formal o principio metafísico, que el artista tiene que realizar, con sus medios personales o mediante alguna percepción visionaria; y la opuesta a ese idealismo, en la que el artista explora el "desconcierto" de la realidad, negándose a organizar en un orden el "caos" natural. En el intermedio, se da un enorme abanico de posibilidades intermedias[32].

De manera más simple, se plantea la disyuntiva en que se encuentra el artista: elegir "la rivalidad con la realidad visible… indisimulada o perfeccionada, y su finalidad será la ilusión y lo que se expone, una representación; o sugerir conceptos y mostrarlos de una manera clara o evocarlos por alusión". Al plantear que la abstracción es un tipo de arte simbólico, considera que su mecanismo es el de ofrecer algún tipo de totalidad espiritual en vez de ofrecer el detalle, para el que no funcionan las normas de nuestra experiencia sensorial, mientras sus objetos se mueven en dimensiones imaginarias y espirituales, no imitando nuestros espacios empíricos[33].

Dentro de lo que Hofmann denomina "La gran abstracción", se refiere a la obra de Piet Mondrian, que cuando pintaba la serie de lienzos sobre los almendros, su procedimiento hacia la abstracción consistía en priorizar un principio formal, al convertir en líneas los elemento de la representación, mientras que sacrificaba el contenido objetivo del "árbol", y, a través de este mecanismo, realizaba una representación ambigua y enigmática al compararla con el título del cuadro. Lo

---

[31] *Idem*, p. 140.

[32] *Idem*, p. 116.

[33] *Idem*, p. 72.

que hará legible el cuadro es perder la expectativa de encontrar un objeto en él, y sí en cambio una representación alegórica basada en su distintivo del árbol –la ramificación–. El proceso se concentra en la serie de óvalos, como la *Composición oval con árboles* realizada en 1913 (Amsterdam, Stedejlik Museum).

Un proceso de esto tipo lo realiza Wassily Kandinsky, al considerar que el objeto artístico es soberano, por encima de toda realidad, e incluso sin conexión directa con él, y que cada artista dentro de su época, tendrá que generar su proceso específico de símbolos, cosa que él haría con sus series abstractas, como las bellísimas *improvisaciones*, como la *Número 28* (1912, Nueva York, Museo Guggenheim). Hofmann en la misma obra, recuerda que el arte paleocristiano ya se había servido de un proceso de ruptura con la experiencia visual, pues en aquel momento "…punto por punto se disuelven los vínculos empíricos de los objetos, se petrifican los momentos de acción, el espacio escénico se aplana en una superficie ideal, las figuras y las cosas pierden su corporeidad, y por tanto lo que bajo el punto de vista de los antiguos se entiende como realismo y belleza viva". Este proceso estará en la base del arte del arte medieval, y lo ejemplifica con estatuaria gótica, en la que son frecuentes procedimientos híbridos como realizar las cabezas de manera imitativa, y los pliegues bajo el impulso de la abstracción, fenómeno que se puede observar, entre otro tipo de pintura, en multitud de cuadros cubistas[34].

También es aplicable, a su juicio, un proceso de estas características, a la interrelación entre los géneros artísticos, cuyos límites pierden la nitidez, mientras las artes se convierten, como la arquitectura, en "portadoras de significado". Por otro lado, hay que considerar que este es ambiguo, y que conlleva importantes dificultades de interpretación. Por ejemplo, sostiene con evidente razón que "no podemos imaginarnos al expresionismo contemporáneo como un

[34] *Idem*, pp. 68 y 77-78.

perpetuo poseído, ni al surrealismo como inagotable productor de sueños"[35].

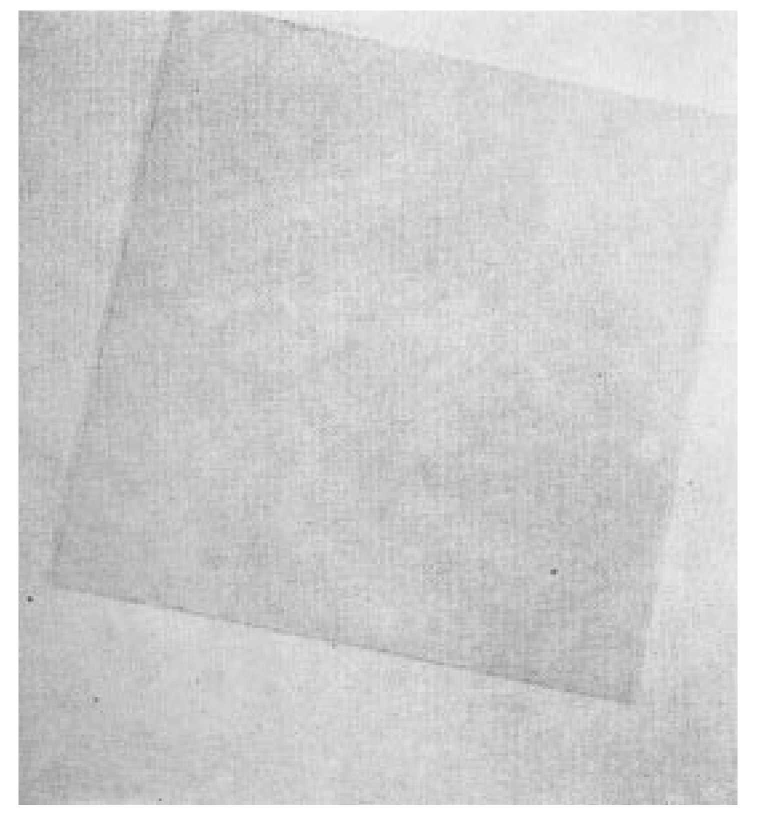
Algo similar se puede decir del proceso del Suprematismo, donde Kasimir Malevitch buscaba encontrar "iconos vacíos", simbólicos de realidades superiores. En su obra cumbre en este proceso, la desnudez máxima del argumento material, la *Composición suprematista: rectángulo blanco sobre fondo blanco* (1918-9, Nueva York, Museum of Modern Art) estaba planteando la imagen del universo total, sin detalles que lo estorbaran, y sobre su iconografía del vacío como lleno, al mismo tiempo, en la serie "*Blanco sobre blanco*". Al concentrar la reducción cubista de la objetividad en unos pocos elementos simbólicos fundamentales, está diseñando las formas básicas de la construcción plástica como formas de intuición creativa, incluso con asociaciones mágicas frente a la pretendida frialdad o racionalismo estricto de sus "iconos desnudos enmarcados", como denominaba su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, presentado cuando iniciaba el proceso, en 1913, a la exposición *"0.10"* en San Petesburgo. El cuadrado negro significaba el punto cero de la reducción de la forma figurativa y del color cualitativo, lo que significaba un giro de la abstracción reductiva cubista hacia la intuición pura, no figurativa, la liberación de la experiencia de los sentidos. La superficie blanca, concretaba el espacio sin límites del cuadro como sustancia absoluta, pretendiendo ser espejo del sentimiento puro, y abriendo las puertas a la no figuración suprema[36]. En cuanto al título de la exposición, aludía a una revista llamada *Cero* que proyectaban, y en la que diez pintores y pintoras, partiendo de cero, llegaban a realizar la conocida y controvertida exposición[37].

---

[35] *Idem*, p. 87.

[36] Karin Thomas, *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, 1988, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 163-5.

[37] Heiner Stachelhaus, *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico*, 1991, Barcelona, Parsifal ediciones, p. 79.



K. Malevitch, *Composición suprematista, blanco sobre blanco,* 1918-19. Nueva York, MOMA.

Escrito en 1922 su texto *Suprematismo –el mundo no figurativo–*, plantea que la emoción libera las fuerzas creativas del hombre, y al llegar a la supremacía, elimina "todas la diferencias de valores, privilegios y posibilidades de comparación", llegando a la emancipación del intelecto. En ese proceso, se sirve de la lógica lingüística. El intelecto no puede llegar a alcanzar la supremacía, libre de toda atadura social o material, ya que se mueve por imperativos de casualidad y formula leyes de carácter práctico, no puede tener efectos creativos. Es la emoción liberada la que al llegar a la supremacía, elimina "las diferencias de valores mesurables que el

cerebro le quiere imponer". Otorga por tanto la supremacía de la emoción sobre el intelecto, y se materializa en la obra de arte como pura contemplación. Además, sus *exempla* cúbicos, libres construcciones plásticas sin asociaciones con la realidad, acercan a la arquitectura suprematista, cercana a la institución docente artística de la *Bauhaus* y al grupo holandés *De Stijl*, continuada en las composiciones espaciales de El Lissitsky[38].

Juan Antonio Ramírez, al referirse a una "iconología de las connotaciones" concibe la posibilidad de su aplicación al arte abstracto, al ver como tipificables y encontrarse "iconos" reconocibles en muchos cuadros supuestamente no figurativos, aunque no se puedan "descifrar con el mismo tipo de textos canónicos que nos exigen las interpretaciones del arte medieval o de la edad moderna", y cuyo sentido concreto hay que captar mediante una serie de asociaciones en las que entran en juego "asociaciones formales, adherencias sociológicas, literarias o filosóficas que es preciso reconocer en toda su complejidad"[39]. En efecto, si se consideran las obras previas al proceso abstracto en Malevitch, que como es sabido, tras el paréntesis suprematista volvió a la figuración simplificada al servicio de las pautas pragmáticas de la época histórica y del régimen político que le tocó vivir, se encuentran obras como *El leñador* (1911) o *La siega* (1912, Amsterdam, ambas en el Stedelijk Museum), en las que se producía una reducción de la figura a volúmenes que evocaban el cubismo "tubista" de Léger, para entrar en un proceso mixto, más cercano a la iconografía urbana, como en *Un inglés en Moscú* (1913-4, Amsterdam, Stedelijk Museum), al tiempo que ensayaba en la desnudez de los iconos antes citados, más plenamente abstractos. En ese sentido es

[38] W. Hofmann, *Los fundamentos…*, pp. 164-5.

[39] Juan Antonio Ramírez, "Iconografía e iconología", en Valeriano Bozal (Ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* Volumen II, 1996, Madrid, Visor, pp. 227 y s.

significativo el comentario del propio Malevtich a obras como *Partido de fútbol* (1914, Amsterdam, Stedelijk Museum). Plenamente abstracta, similar a obras conocidas constructivistas de Littsizky, está compuesta en sentido vertical, sobre un fondo beige claro, con un rectángulo negro en la parte baja que apoya, inclinado, uno de sus vértices sobre el centro de línea del lienzo. Arriba, con un importante vacío entre ambas zonas, hay una zona ocupada por una composición de formas rectangulares: un trapecio amarillo, un cuadrado y un rectángulo negros, otro rectángulo más pequeño rojo, dos barras rectangulares muy alargadas, una malva y otra roja, y una pequeña esfera verde por encima del grupo, son la reducción del "motivo" del juego deportivo a una apariencia que, en absoluto, da claves inmediatas para su interpretación conforme al título que ostenta. En su antología de escritos *Suprematismus. Die Gegenstandlose Welt*, publicado en Colonia en 1962, cuya traducción significa "Suprematismo. El mundo sin objeto", señalaba: "Ahora que el arte ha llegado a ser él mismo, ha llegado a su forma pura, no aplicada, a través del Suprematismo, ahora que ha reconocido que la sensibilidad no objetiva es infalible, ahora trata de construir un orden nuevo y verdadero, una nueva visión del mundo. Ha reconocido la no objetividad del mundo y, por consiguiente, ya no se esfuerza por entregar las ilustraciones a la historia de las costumbres. La sensibilidad no objetiva ha sido en todos los tiempos la única fuente de creación de una obra de arte"[40].

Aficionado Malevitch, según sus biógrafos, a dar opiniones taxativas, se explayó con amplitud sobre lo que, para él, significaba esa huída de la figuración en busca de la totalidad. El 19 de enero de 1916, según recoge Heiner Stachelhaus, escribía sus tesis a la vez que se vengaba con sutileza de los agravios de Tatlin con motivo de la exposición *0.10*:

---

[40] Citado en Carlos Manuel Pérez Reyes, "Malevich", en *De la abstracción al pop-art*. Grandes de la pintura, vol. 11, s. f., Sedmay, pp. 90-94.

"Sólo cuando se haya perdido la costumbre de pensar, y de ver en los cuadros la imagen de pequeños espacios de la naturaleza, de la Virgen María y de figuras de Venus pudorosas, podremos vislumbrar una obra puramente pictórica.

"Me he convertido en el cero de las formas y me he apartado del apestoso pantano del arte académico.

"He roto el anillo del horizonte y he escapado del círculo de las cosas, el anillo del horizonte, en el que el artista y las formas están unidos a la naturaleza.

"Este odiado anillo, que da la entrada a una novedad tras otra, aleja al artista de la meta de la destrucción.

"Reproducir los objetos y los reducidos lugares de la naturaleza es lo mismo que cuando un ladrón está entusiasmado con sus grilletes.

"Sólo los artistas sin fuerza e insensibles dan a su arte un brillo exterior de franqueza.

"El arte de la verdad es imprescindible, pero la franqueza no lo es.

"Las cosas han desaparecido como el humo; para una nueva cultura del arte, este avanza hacia lo creativo como finalidad propia, para dominar las formas de la naturaleza"[41].

Es obvio que los planteamientos de Malevitch, pese a su propio retorno personal a la figuración en años posteriores en el contexto del frenazo a la revolución artística en su sentido autónomo, no finalizaron con su experiencia. El siglo pasado estuvo jalonado por importantes contribuciones de artistas que, con un caudal de variaciones muy superiores a lo que se habría podido vaticinar, en principio, sobre la fecundidad de principios tan sumamente reductores de la imagen, han extraído un partido más que notable a esta línea de acción con su punto de arranque en el suprematis-

[41] Heiner Stachelhaus, *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico*, 1991, Barcelona, Parsifal ediciones, p. 80.

mo. Entre otros ejemplos, citaré la obra de Ad Reinhard, con su óleo *Pintura abstracta* (1959, Nueva York, Galeria Malboroug); a Kenneth Noland, con ejemplos como *Maq. II* (1964, Colorado, colección particular), considerados ambas obras de "arte de raíces americanas", al decir del propio Kenneth Noland; y los principios de reducción a la masa de color de Mark Rothko. Y, por referirse a momentos más recientes, la obra actual de Ángel Guache, que expuso en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, de Madrid, en la primavera del año 2001, planteando textualmente, en la hoja que acompañaba a la obra del "Espacio 1", la obra como resultado de una meditación en torno al cuadrado; despojada, fruto, de la meditación *zen* pero también de los poemas del autor, proponiendo el silencio interior, y la "expansión en el espacio", principios que siguen otros interesantes autores de actualidad como Paco Fernández, como puso de manifiesto su exposición en el otoño-invierno del 2001 en el Palacio Revillagigedo, de Gijón[42].

Los grandes ciclos temáticos

En el apartado temático, se comenzará por considerar la perspectiva desde la que las vanguardias abordaron la figuración, la representación mimética. Ocurre con demasiada frecuencia que se identifica, desde las generalizaciones externas, erróneamente, vanguardia con abstracción. Tal vez debido a la componente rupturista de la obra abstracta frente al mensaje narrado o presencial, el hecho de no ofrecer esta clase de información inmediata, ha llevado a establecer que lo más nuevo, lo vanguardista, desechaba toda representación mimética. Esto no fue así en su totalidad, y según los puntos de referencia que se busquen, hay una presencia más que frecuente de grandes temas figurativos representados dentro de los nuevos lenguajes formales liberados de corsés académicos.

[42] AA. VV: *Paco Fernández*, Catálogo, 2001, Oviedo, Cajastur, OSyC.

Se abordarán a continuación los contenidos temáticos que están presentes en las vanguardias históricas, dado que se ha asumido que, también, los aspectos materiales de la ejecución de las obras son ellos mismos contenidos. Si se comienza por el asunto que desde la perspectiva clásica, venía ocupando el protagonismo de buena parte de las obras, aparece en primer término el ser humano, base de la representación de los géneros como el retrato, el desnudo, la composición de escenas, producto de la relación entre las figuras en un marco dado.

El cuerpo humano

Son varias las maneras esenciales de representar lo que fue el centro del universo a partir del Humanismo renacentista. La imagen antropomórfica había servido para representar a la divinidad, como ya lo había hecho en los ciclos históricos anteriores. La novedad renacentista había consistido en la actualización de esos personajes en las vestimentas, y en el lugar actualizado. Es decir, las situaciones sacras se representaban de manera actualizada y laica: así, en los ropajes de escenas del Nacimiento de Jesús de Botticelli, en las vírgenes y acompañantes de Piero della Francesca, en las comitivas cortesanas de Veronés o de Tintoretto, entre tantos otros ejemplos. Muy pocos, como Masaccio, habían permanecido fieles a la idea de espacio y de rasgos intemporales. De esa herencia renacentista habían vivido los grandes ciclos de la edad moderna, el Manierismo y el Barroco. El Neoclasicismo había perpetuado esa idea, aunque cambiaba los escenarios venecianos o franceses actualizados, por romanos antiguos, egipcios, o de signo historicista en general. La pintura romántica mantuvo parte de esa misma herencia.

La conversión que más tarde iban a recoger las vanguardias, venía servida por la tradición naturalista del siglo XIX. Al introducir personajes prosaicos, actuales o actualizados, incluso humildes, en pie de igualdad con otros temas nobles, el realismo francés, de una impronta en seguida extendida e imitada en otras áreas europeas, introducía el principio de lo coti-

diano y lo actual como temas preferentes. Fue el Impresionismo quien, una vez más, consagró esa actualización, paralelo al espíritu de Baudelaire y de la literaria naturalista francesa. Pero para sus artistas la figura humana era casi un pretexto sobre el que debía resbalar la luz, aunque la importancia e interés de los retratos y figuras de Manet y de Renoir o Degas, hacen desmentir la idea superficial de su asepticismo temático, por más que ellos mismos, en ocasiones, la enfaticen. La figura, en los grandes independientes como Van Gogh, Cézanne y Gauguin, había cobrado un peso radicalmente fuerte. Lo que hacían de modo diferente al naturalismo era la interpretación personal de los rasgos, emociones, líneas, colores, volúmenes y espacios. Es decir, que la plasticidad visual había cobrado enorme protagonismo, hasta el punto de que se suele afirmar que arrinconó o dejó en lugar secundario los temas y la parte iconográfica. El artista dejaba asomar con mucha más nitidez que en etapas anteriores, su personal visión y vivencia de los argumentos plásticos que elegía, pero éstos, seguían estando ahí. Las vanguardias utilizaron aquella herencia inmediata y, como era de esperar, la manejaron en las nuevas tendencias suscitadas dependiendo de su ideario.

El retrato

El umbral de las vanguardias, que suele situarse a partir del fauvismo, utiliza la inmediata herencia impresionista y postimpresionista sin que se registren variantes temáticas notorias[43]. El retrato se modifica en el sentido de resaltar más el colorido, como en el caso paradigmático del *Retrato de mujer con franja verde* (1905, Copenhague, Statens Museum for Konst), de Henry Matisse, en una de las ocasiones en que retrata a su mujer. Otro de los ejemplos es de 1911, su *Madame Matisse con mantón de Manila*, (Basilea, colección particular). Los que realizan los pintores fauvistas, como el que hace An-

[43] Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive un Ideen des 19. Jahrunderts*, 1960, Munich, Prestel Verlag. Y: John Elderfield, obra citada, pp. 105-152.

dré Derain titulado *Retrato de Henry Mat*isse (1905, Londres, Modern Tate), y otros, siendo el autorretrato un género que casi todos cultivan, siguen pautas similares en el sentido de no resaltar el parecido en el detalle, sino que tratan de caracterizar de manera sobria y brutal, con grandes trazos y énfasis colorista, los rasgos básicos de cada personaje.

En otro orden estilístico, y dentro de una enorme capacidad de variaciones, Picasso fue un cultivador incansable del retrato, rompiendo moldes en este género en ocasiones señaladas, como acostumbraba hacer en otro tipo de repertorios. Con *su Autorretr*ato (1906, Praga, Museo Nacional), y con el *Retrato de Gertrude Stein* (1905-6, Museum of Modern Art, Nueva York), inició su evolución marcada en 1906 desde el período rosa, seguida por la implantación de los rostros-máscara de algunas de las "*Señoritas de Avignon*", y la ruptura en facetas de los planos del cubismo hermético. Picasso retrató a los merchantes de arte hoy considerados épicos, como coleccionistas arriesgados de las vanguardias: *Retrato de Ambroise Vollard* (1910, Moscú, Museo Pushkin); *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910, Chicago, The Art Institute). Años después, con el "retorno al orden" en los años veinte, retrató a su primera esposa en la versión del conocido *Retrato de Olga Koklova en un sillón* (1917, París, Museo Picasso) vista en vertical, de tres cuartos, posando de manera estática, pero con una plasmación óptima del género dentro de la tradición pictórica de Ingres, profundamente arraigada en el naturalismo clasicista español. Sus *Pierrots* y *Arlequines*, que representan actores de la C*omedia dell'arte*, con la figura de personas de identidad clara, como su hijo Pablo; sus innumerables amantes y mujeres con las que se relacionó, desfilaron por su paleta, respondiendo al momento estilístico del autor, pero también a la tensión psicológica con la modelo: Fernande Olivier, a quien conoce en 1905; desde 1916, Marcelle (Eve) Humbert; en 1918 se casa con Olga Koklova; en 1935, se incorpora a la serie Marie-Thérèse Walter, algo después, su hija: Maya; en 1936, Dora Maar, la belleza morena de trágica

vida como artista y amante, cuyo rostro aparece transformado en monstruoso según las ocasiones, con lágrimas a veces; en 1945, Françoise Guillot, y en ocasiones, sus hijos Claude y Paloma, nacidos, respectivamente, en 1947 y 1949); en 1961 se casa con Jacqueline Roque, que aparece retratada en ocasiones innumerables, así como sería inagotable la serie de figuras representadas en su repertorio retratístico.

Entre los autores expresionistas, destacan en los inicios de esa corriente, los frecuentes e interesantes autorretratos de Paula Modersohn-Becker, así como los de otras personas de su entorno[44]. Entre sus diferentes versiones, los autorretratos en esta autora muestran en diversas ocasiones su cuerpo semidesnudo, solemne, al estilo del simbolismo de Gauguin, portando objetos simbólicos como flores, vasos y algunas joyas en particular en las que destaca un collar de ámbar. Aparece siempre en posición frontal, con cierta inspiración en algunos iconos coptos, cuyos modelos pudo conocer en las pinturas al encáustico de las momias de El Fayum de los museos del Louvre, en París, y en la Kunsthalle de Hamburgo. El último que hizo en el año de su muerte en plena juventud, de unas fiebres postpuerperales, en 1907, titulado *Autorretrato con rama de camelia* (1907, Essen, Museum Folkwang) adquiere tonalidades oscuras y es el más similar al modelo inspirado en las pinturas para las momias de El Fayum, como si tuviera un presentimiento fúnebre. En ese año retrató también a la escultora Clara Westhoff, (1905, Hamburgo, Kunsthalle) también fallecida joven, esposa del escritor Rainer Maria Rilke (1904, Bremen, Roselius Haus in der Böttcherstrasse) cuyo retrato, somero, había hecho en 1905, así como en varias ocasiones, a la hija de su esposo Otto Modersohn, llamada Elsbeth, mostrando una ternura especial en el tratamiento de la infancia, de manera sintética y sin concesiones sentimentalistas.

[44] Frank Whitford, en su obra *Retratos expresionistas*, 1987, Barcelona, Destino, escoge una selección de retratos que comenta con detalle, correspondientes al momento.

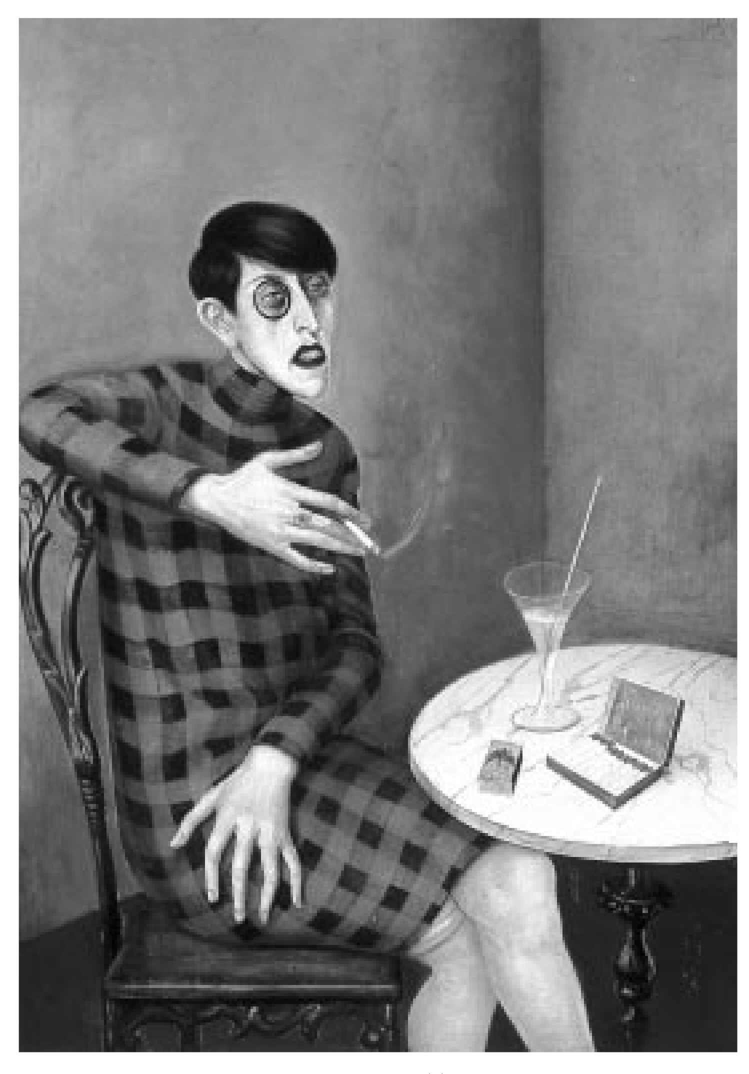
Kirchner, por su parte, realizó retratos del grupo *Die Brücke* de carácter conmemorativo. El más conocido, el que hace a posteriori de su existencia, *Los pintores del grupo* (1925, Colonia, Ludwig Museum). En él evoca de manera nostálgica los años del grupo, y representa, de memoria, a sus componentes: Otto Mueller, Erick Heckel, y Karl Schmidt-Rottluff, además de a sí mismo. Las figuras alargadas y angulosas de antaño se van haciendo algo más compactas, y concentra el interés en los rostros, como el expresionismo haría en general, con las manos como otro elemento definidor de la expresión, aquí en cambio, con poca presencia relativa. Sorprende la indumentaria urbana de los artistas, con los modernos trajes de pantalón tubular y americana, tan alejados de la iconografía del pintor bohemio en su taller, más informal y desenfadado. Otras figuras que retrató su paleta fueron, además de la modelo persistente en los años de los inicios del grupo, Erick Heckel (1908, Hagen, K.E.O. Museum); Alfred Döblin (1913, Harvard, Museo de Cultura Germánica); y Oskar Schlemmer (1915, Museo de Darmstadt). Otto Dix dejó un enorme legado en retratos, y es la figura pictórica que mejor caracteriza este género en Alemania en los años 20. Son obras suyas: *El comerciante de arte Albert Flechteim* (1926, Berlin, Nationalgalerie). En figura de tres cuartos, aparece rodeado de sus cuadros, unos cubistas, otros de otro estilo, aspectos en los que el autor juega con su capacidad de hacer "cubismo", pintando un Braque perfectamente imitado que el merchante lleva en una mano, mientras propone al lado una obra suya. Se caracteriza al personaje retratado como hábil especulador, coleccionista de temas eróticos. *Hugo Erfuhrt con perro* (1926, Madrid, Colección Thyssen), representa al fotógrafo de Weimar, anticuario y mecenas, junto a su perro Ajax, motivo que se repite en el dibujo *Hugo Erfuhrt con Ajax* (1926, Berlín, S.M.P.K.), al que mandó incluso retratar sólo.

La versión femenina del retrato de esa época se encuentra, entre otros muchos autores, en obras significativas como

el retrato de Mathilde Kaulbach, "Quappi" Beckmann, segunda esposa del pintor Max Beckmann, titulado *Quappi en rosa* (1932, Madrid, Museo Thyssen-Bornemysza) y con anterioridad *Bildnis einer Americanerin* (*Retrato de una americana),* denominación extraña si se piensa que era alemana, y puede ser fruto de la experiencia en América de la pareja, escapados de la Alemania nazi a Nueva York y otras ciudades americanas: aparece con el pelo recogido, indumentaria moderna, y sobre todo, fumando, rasgo de emancipación y modernidad muy en boga por entonces[45].

Prototipo de esta modernización, aunque tratada con un fuerte sesgo de caricatura, es el *Retrato de la periodista Sylvia von Harden,* realizado por Otto Dix (1926, París, Musée National d'Art Moderne). Sofisticada e innovadora en su apariencia, se trataba de una periodista berlinesa conocida por sus novelas folletín, y como asidua de la tertulia del *Romanisches Café*, en la arteria urbana del *Kurfursterdamm* berlinés, a quien el pintor no adorna con atributos positivos, sino que más bien, deja en evidencia. El rostro alargado exageradamente, enfatizando la mandíbula y la boca, además de los ojos a través de las gafas de cristales redondos; las manos sarmentosas, de enormes y afiladas uñas, el vestido de línea saco en cuadros rojos y negros del tipo de mantel, dejando visible el cuerpo por encima de las rodillas, sobre una de las cuales, aparece desenfadada la arruga del borde replegado de la media; el hecho de aparecer también fumando, y con el pelo cortado *á la garçon*, nos ofrece una imagen masculinizada por la angulosidad, la rudeza y el descuido, compensados por el extremo cuidado en que la representada elegía todos sus complementos de "modernidad", sin perder el sello snob de cierta superficialidad, como revela el apellido conservando el título, grabado en la pitillera: *Sylvia von Harden*. Su seducción aunque

[45] Mathias Eberle, *Die Nacht, "Das Leben Max Beckmanns in daten"*, 1984, Frankfurt am Main, p. 85.



Otto Dix, *La periodista Sylvia von Arden.* 1926, Técnica mixta / madera, París, Musée d'Art Moderne.

sea en negativo, llega hasta muy ahora mismo, al ser una imagen de referencia en portadas de libros sobre la época de Weimar, como la conocida obra de Peter Gay en su versión española; o como punto de inspiración, a modo de

"alter ego", en el autorretrato de la pintora Rosa Maroto titulado *Desdoblamiento personal* (1999, col. part., Madrid)[46].

El resto de autores de la corriente neo-objetiva como George Grosz, H. M. Dravinghausen, Anton Rädersheidt, Rudolf Schlichter y Christian Schad, entre otros, fueron también asiduos a este género, aunque Grosz fue más dado a caricaturizaciones estilizadas, que a retratos detallistas, como el resto de los mencionados con la excepción de Räderscheidt, más conceptual y conciso. Su *Jugadora de tenis* (1926, Munich, Staatsgalerie moderner Kunst), se trata de un retrato de su mujer, desnuda, de cuerpo entero y en pie, con la raqueta y la pelota de tenis en las manos dispuesta a jugar, delante de unas barras de gimnasia que marcan el límite de los campos que ocupan ella, en primer término, y su marido el pintor, detrás y en tamaño muy minimizado, además de en franco contraste por su indumentaria de burgués bien trajeado. La tensión de los roles entre mujer y hombre, y su propia casuística, saltan aquí como fría evidencia de los planteamientos lejanos a cualquier sentimentalismo en la Nueva Objetividad, más bien al contrario, distantes y hasta cínicos.

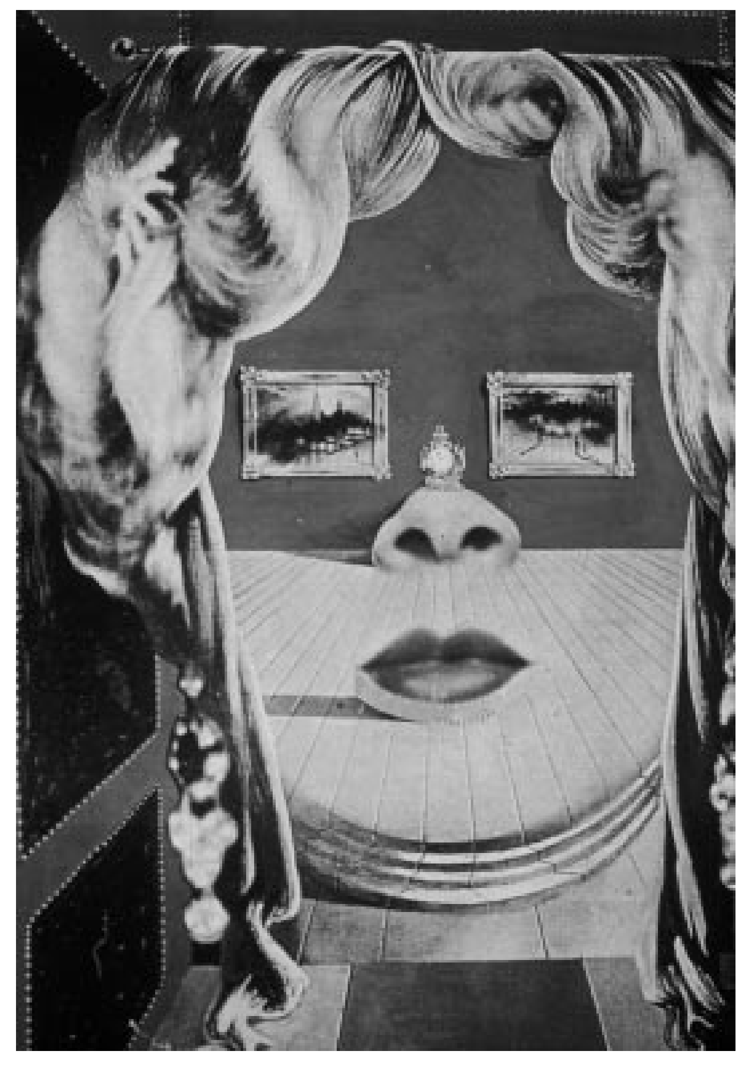
Diversos autores del ámbito surrealista, utilizaron de manera persistente la imagen retratada de determinadas mujeres, por lo general, de su inmediato entorno familiar y personal. El caso más llamativo es el de Salvador Dalí, autor de múltiples autorretratos, de figuras utilizando a su hermana Ana María como modelo, como en los dos lienzos *Muchacha de espaldas* (1925, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) y *Muchacha en la ventana* (1925, Idem), y de numerosas reproducciones de la efigie de Gala, como modelo de las obras más variadas: como ella misma, o como rostro de

[46] Julia Barroso, *Nuevas iconografías. El verismo alemán de los años 20*, 1989, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Allí se hizo un comentario de estos y otros retratos aquí mencionados. Asimismo, en "La imagen de la mujer en el arte de las vanguardias históricas", en *Homenaje a Carlos Cid* (1989, Universidad de Oviedo, pp. 119-134), hemos comentado con anterioridad algunos de estos aspectos.

Venus, o de Madonna. En este apartado, podemos mencionar el lienzo *Sueño causado por el vuelo de una abeja un segundo antes de despertar* (1944, Lugano, colección particular) en donde Gala aparece desnuda rodeada de extrañas figuras de la escena. Otra escena onírica, esta vez conectada con la historia de la conquista de América, incluye el rostro de gala en el estandarte que simboliza a María Inmaculada: *El sueño de Cristóbal Colón* (1958-9, Nueva York, Museum of Modern Art). *Gala y el Angelus de Millet* (1933, Ottawa, National Gallery of Canada), es otro de los títulos que incluyen retrato de la musa daliniana, contexto repetido en el *Retrato de Gala* o *El "Angelus" de Gala* (1935, Nueva York, Museum of Modern Art). De entre sus asociaciones de imágenes que se escapan al discurso lineal, citaremos el *Autorretrato con tocino frito* (1941, Nueva York, Museum of Modern Art). Otra de las figuras recurrentes, la actriz cinematográfica que le sirve, como en una "instalación" anamórfica que juega con los elementos rostro y sala de estar, que incluyen un sofá y una chimenea en el Museu Dalí de Figueras, lo mismo que le dedica el conocido óleo titulado *Retrato de Mae West* (1934-5, Chicago, Art Institute), que se anticipa a la estética del pop-art relativa a las imágenes sintetizadas para los carteles, de las estrellas del celuloide americano.

Joan Miró realiza en su etapa más figurativa su frontal Autorretrato (1919, París, Musée National d'Art Moderne). Obedece a un tipo icónico de raigambre románica, visto de medio cuerpo, en una composición simétrica frontal que, sin embargo, trata cada mitad de la camisa roja que le viste, con texturas y dibujos diferentes, así como el fondo de tono dorado es más oscuro en el lado izquierdo. Estas asimetrías, en una densidad inversa a las correcciones ópticas tradicionales de la academia, ofrecen el resultado de una obra fresca, de impacto visual directo, que enlaza con la etapa inmediata anterior al surrealismo de su autor.

La pintora mejicana Frida Kahlo, manteniéndose con una sensibilidad que enlazaba con el surrealismo, a cuyo



S. Dalí, *Retrato de Mae West.* 1934-36, guache /papel, Chicago, The Art Institute.

grupo parisino conoció siendo reconocida por sus componentes, destacó como narradora de sus intensos sentimientos al lado del muralista Diego Rivera, su esposo, y del cruel proceso vital que le tocó sobrellevar tras el trágico ac-

cidente con un autobús que le costó la movilidad y padecer múltiples operaciones. De origen mixto alemán y mejicano, su iconografía iba a enfatizar la parte más ancestral que la vinculaba al pueblo azteca. El autorretrato es un género que practicaría de manera muy asidua, en variantes unas con indumentaria azteca, otras con extraños aparatos ortopédicos, en compañía de sus seres cercanos, pero siempre con la fijeza en la mirada, enlazando las cejas en la figura estilizada de una golondrina, trazo que mantenía de manera voluntaria según sus biografías, por el deseo simbólico de volar[47]. Como ejemplo, sirvan las obras *La columna truncada* (1944, Ciudad de Méjico, colección Dolores Olmedo), y el *Autorretrato dedicado a León Trotsky* (Washington, The National Museum of Women Artists), que aparece solemne de pie, en medio del espacio entre dos grandes cortinas recogidas, con vestido largo bordado y mantón, que evoca la vestimenta festiva rural mejicana. En la mano, lleva bien visible a modo de filacteria un texto que dice, en español, con toda claridad: "*Para Leon Trotsky, con todo cariño, dedico esta pintura, el día 7 de Noviembre de 1937, Frida Kahlo, en San Ángel, México*". Ofrecen una iconografía en particular inquietante la obra alusiva a su propia memoria personal, mitificada: *Henri Ford Hospital, (1932, apuñalada)*, yacente en la cama como enferma, desnuda, y rodeada de imágenes oníricas amenazantes relativas a sus propios vínculos con la infancia, en forma de fetos y otras formas orgánicas ligadas a ella por unos a modo de cordones umbilicales; y *Mi nacimiento* (1932, Nueva York, colección particular), en que asoma la cabeza una criatura, ella misma virtualmente, en el momento del parto de su madre, también sobre la cama, (Ciudad de Méjico, colección Dolores Olmedo)[48].

---

[47] Rauda Janis, *Frida Kahlo*, 1988, Barcelona, Circe.

[48] Comentadas en detalle en Werner Ofmann (Coord.): *Eva und die Zukunft*, 1986, Bonn, Prestel Verlag /Hamburger Kunsthalle.

El desnudo

Es uno de los temas que cultiva la vanguardia de manera habitual, en un empeño profundo de formular dentro de nuevas pautas visuales, la esencia estructural de la misma desnudez de la figura, que se basa en un género clásico por excelencia: la desnudez del cuerpo como modelo ideal artístico, que conoce el recorrido desde el clasicismo griego, pasando por el renacentista, con el revivir del neoclasicismo. El desnudo en las vanguardias podrá ser variado y desigual tal como son ellas mismas, en tanto que corrientes, en su interior, y en confrontación exterior unos "ismos" frente a otros. Pero seguirá interesando de manera muy palmaria, la mayoría de las veces, para distorsionar la idea de belleza clásica, y sustituirla por la vivacidad de otros elementos que se priorizan. Los instrumentos de esta distorsión del antiguo enfoque, se lograrán a base del énfasis dado a las nuevas sintaxis de líneas, colores, composiciones y texturas. El desnudo había sido uno de los géneros preferidos de los ideales visuales clasicistas, y ahora continuará siéndolo, en un sentido básico, dentro de dos vertientes: una, la que enlaza con la tradición del concepto de belleza; otra, la nueva aportación en clave feísta, como desnudos del horror, de la imaginación convulsa, esperpentos mentales. Pero entre ambos casos se cuenta con infinitos matices, como es sencillo prever y constatar.

Hay autores que eligen uno de los dos registros, como Kirchner, Otto Dix, Oskar Kokoschka, o Egon Schiele. Otros se mantienen más bien adeptos a los conceptos de armonía del ser humano en el medio en que habita, a pesar de ser muchos de ellos considerados expresionistas: Max Pechstein, Otto Mueller, Erich Heckel; o los surrealistas americanos Roberto Matta, chileno, y el cubano Wifredo Lam. Pero buena parte de los grandes creadores del siglo XX tienen la posibilidad del doble registro, dependiendo de momentos evolutivos, o de su situación psíquica, de su percepción y deseo de emisión en definitiva: Henri Matisse, Pablo Picasso, o Robert Delaunay. En algunos, la tensión no se resuelve ja-

más, generando obras entre el culto a la belleza tradicional, y la factura e iconos irreverentes: Paula Modersohn-Becker, Marcel Duchamp, Joan Miró, Roberto Matta, René Magritte, Wifredo Lam, todos ellos, entre otros muchos, con alguna componente expresionista, pero la mayoría militantes del Dadá o del Surrealismo, movimientos de la liberación de lo inconsciente en el arte. El desnudo, como en la tradición pictórica clasicista, representando prioritariamente el género femenino, por razones que no parecen tan ocultas, al tratarse de imágenes o fantasmas vistos en su gran mayoría desde la perspectiva de una masculinidad que configura lo otro, lo femenino, como objeto suyo, y ante lo cual adopta una actitud de mirón, de *voyeur*[49]. Contrasta la perspectiva femenina de la autointrospección de Frida Kahlo o de la Modeherson Becker, que hablan a través de su pintura de su interior, de sus sentimientos vitales, de sus fantasmas personales.

El aspecto armonioso de la cuestión, el desnudo como sinfonía, ya había sido tratado por los antecesores impresionistas como A. Renoir, y E. Degas, y por los grandes postimpresionistas como P. Gauguin y P. Cézanne. Con Henry Matisse en sus obras tempranas anteriores al fauvismo, que va de 1905 al 1907 aproximadamente, y en las posteriores a esa etapa, aparecen desnudos idílicos, aunque su representación dependa de nuevas normas de la línea y el color, concebidas de manera acusadamente personal, aunque muy en contacto con la corriente simbolista. La relación resulta amplia, por tratarse además de obras significativas dentro de su producción. Matisse realiza una importante conversión que sería momentánea, de los desnudos ágiles y de colores más planos, de corte simbolista en la temática, del *Lujo, calma y*

[49] Werner Hofmann, en *Nana, mito y realidad*, dedica un capítulo en extenso a este aspecto en la época impresionista: "Manet: el hombre como espectador", 1991, Madrid, Alianza Forma, pp. 114-118. Por otro lado, Peter Gorsen, desarrolla la idea masculina sobre la imagen femenina como objeto pasivo en "Frauen und Frauenbilder in der Kunstgeschichte", en AA. VV.: Frauen in der Kunst, 1980, Frankfurt am Main, Suhrkamp, vol. 2, pp. 13-16.

voluptuosidad, de *La Alegría de vivir*, (1905-1906, Merion, F. Barnes), que enlazan con la fase de Matisse posterior al Fauvismo en obras como *El lujo I* (1907, París, Musée National d'Art Moderne); la versión *El lujo II* (1907-1908, Copenhague, Statens Museum for Kunst); *La danza* (versiones en 1909, The Museum of Modern Art, Nueva York; y 1909-10, Museo del Ermitage, San Petesburgo), estilo fluido que se iba a recuperar en parte, aunque no siemore en temática desnuda, en el lienzo *Armonía en rojo*, (1908, San Petesburgo, Museo del Ermitage), y *La blusa rumana* (1940, París, Musée National d'Art Moderne). Pero volviendo al desnudo, hay otras recreaciones de motivos orientales que regresan a las fuentes románticas de Delacroix, en la *Odalisca con pantalones rojos* (1922, París, Musée National d'Art Moderne).

Autores como Picasso, que con el anterior mantuvo una importante pugna por cuestiones de protagonismo artístico, entrará también años después en la dinámica dual, entre el desnudo fuerte, primigenio, animal, en el que parecen desatarse las fuerzas primitivas; y la concepción hedonista, más refinada, de la belleza. Los grupos de mujeres junto al mar en los años de vuelta al clasicismo, en torno a los años veinte, componen escenas de movimientos libres y colorido claro, suave, afines a la idea de la "Joie de vivre" de Matisse. Señalamos una de sus versiones, por las formas onduladas y la posición de reposo, pero roto y fragmentado en la técnica de planos: el *Desnudo acostado* (1932, París, Musée National d'Art Moderne), similar en el tratamiento a algunos de sus retratos por aquella época. Dentro del grupo del Salón de Independientes, Henri Le Fauconnier es autor del tema realizado en 1911 *La Abundancia*, desnudo alegórico enraizado en la tradición clásica, y forzado si se considera desde la posterioridad, aunque en su momento tuvo un éxito notable.

En otro sentido, se adscriben a esta opción de raíz clasicista la mayoría de los surrealistas de factura académica, como Magritte, Delvaux y Dalí. El primero, pintor filósofo, utiliza las imágenes de factura irreprochable y fría para recrear imá-

genes de pesadilla, horror, o dislocación de la realidad, aunque sea una tradición mítica en este caso: *La violación* (1934, Londres, colección particular), representa un torso de mujer con cabeza de pez, inversión de la idea de la "sirena", varada en la orilla de la playa. La violación a que alude el título, una vez más y en particular en Magritte, es un acto mental.

La vertiente más brutalista cuenta con ejemplos notorios desde el principio, como el *Desnudo azul: recuerdo de Biskra*, (1907, Baltimore, Museum of Art) tras el poso de un viaje por Argelia y a partir de los experimentos con una estatua de volúmenes ampulosos que se le había roto, y en el que Matisse, por un lado, introduce la referencia al exotismo y a la estatuaria negra, siendo Picasso señalado muchas veces, como el introductor del exotismo en las vanguardias en el siglo XX[50]. Entre otros ejemplos de Henry Matisse, deben citarse varias versiones sobre las *Mujeres de Argel*, recreadas a partir de originales románticos debidos a Delacroix. *La Argelina* (1909, París, Musée National d'Art Moderne); *Odalisca con pantalones rojos* (1922, París, Musée National d'Art Moderne); o *La odalisca del cofre rojo,* (1926, Niza, Musée Matisse), son ejemplos de ese exotismo oriental en que se entremezclan objetos suntuosos con cuerpos sensuales, aunque muchas veces sea revestidos con tejidos semitransparentes, o sean cuerpos semidesnudos, sobre el ideal del cuerpo femenino que, en ocasiones, practica de manera total en la antítesis del detalle sensual, como en la rudeza del antes citado *Recuerdo de Biskra*, o *Desnudo azul* (1907, Baltimore, Museum of Art), o en las dos versiones ágiles y ajenas a cualquier verismo anatómico, del tema de *La Danza* (1909, Nueva York, Museum of Modern Art; y 1910, San Petesburgo, Museo del Ermitage), donde predomina la línea fluida que sugiere los ritmos ondulantes de la música.

Podría decirse que, de manera más idílica, en el sentido de que la acción se sitúa en la lejanía geográfica y con distan-

---

[50] Norbert Lynton, *obra citada* (ver nota 25).

cia emocional, el desnudo brutalista estará presente asimismo en la introducción del cubismo en su fase cezanniana, con *Gran desnudo en el bosque*, (1908), de Picasso, y sobre todo, con la serie preparatoria de desnudos femeninos que culmina en *Las señoritas de Aviñón* (1907, Nueva York, Museum of Modern Art), como el majestuoso y primitivo desnudo parcial *Mujer con abanico* (1908, San Petesburgo, Museo del Ermitage).

Picasso utiliza el desnudo con mucha frecuencia, entusiasmado con la figura y con las posibilidades de investigación plástica. En sus etapas "azul" y "rosa" realiza desnudos parciales masculinos, con raíces en los estudios de anatomía clasicistas mezclados con la tristeza del contexto, como en *El viejo guitarrista*, (1903, Chicago, Art Institute). Y algunos decididamente de aspecto grotesco, al recoger el ámbito marginal de los modelos circenses deformados, acróbatas y arlequines de la época azul, pero sobre todo, rosa. Sin embargo, en sus obras lo que prolifera es el desnudo de mujeres. En el lienzo *Dos desnudos*, (1906, Nueva York, Museum of Modern Art), realizado en tonalidades rosa, basándose al parecer en la esquematización del arte ibérico y románico catalán, parece que se trata de una misma figura que duplica sus gestos ante un espejo y es el paso previo a *Les demoiselles d'Avignon* (1907, Museum of Modern Art, Nueva York), que además en su esquema compositivo y en algunos referentes icónicos, como la mujer de espaldas, agachada, que abre las piernas del ángulo inferior derecho, a uno de los *Grandes desnudos* de Paul Cézanne, rompe no sólo en la forma, al ser obra de inicios del cubismo en la ruptura de planos y torsión de los de uno de los rostros de las mujeres; rompe también con los contenidos, con el sentido profundo de la temática. Para el autor francés la preocupación máxima había sido integrar las arquitecturas de los cuerpos en el espacio natural, una suerte de reto con cuyos resultados nunca pareció conformarse. Sus desnudos resultaban asépticos, casi instrumentos de su objetivo. Para Picasso, en cambio, aparte de crear la escena en un ambiente interior por lo que se sabe de la cuestión, ya que salvo



P. Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon.* 1907, óleo / lienzo, Nueva York, MOMA.

el pequeño frutero en primer término inferior, poco se percibe al final de si se trata de interior o exterior, las coincidencias con Cézanne en la obra son meras referencias de punto de partida de un género, el conjunto de desnudos femeninos que solían denominarse "bañistas" en la pintura, persistentes como tema en obras de Ingres, Courbet, Degas, Renoir, Cézanne, o Aurelio Arteta, entre tantos otros amantes de esta modalidad plástica. Un ejemplo que se ha citado de manera reiterada, como pautas compositivas frente a la anterior obra picassiana, aunque diferenciando siempre tanto el argumento como, sobre todo, la factura innovadora, es el lienzo *Tres bañistas* de Cézanne (1979-72, París, Musée National d'Art Moderne).

Picasso tomará la dirección más escandalosa en principio, la que había i*naugurado en* 1894 Toulousse-Lautrec en *Au sa-*



H. Toulouse-Lautrec, *En el «Salón» de la Rue des Moulins.* 1894, óleo / lienzo, Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

lón de la rue des Moulins (Albi, MuséeToulousse-Lautrec), mostrando la gran sala de una casa de prostitución, donde seis mujeres exhiben parcialmente sus cuerpos en espera de clientela, con aire aburrido, enmarcadas por el inmenso espacio rojo del suelo y de los divanes. Las *señoritas* de Picasso están, asimismo, ostentando su "género", en doble sentido, en una casa de prostitución de la calle Aviñó de Barcelona, y en los dibujos preparatorios es patente la figura de dos hombres, y en concreto uno de ellos, por la vestimenta de marinero. Con esta especie de afrenta al buen gusto burgués no se limitaba a mostrar un ambiente mal considerado socialmente, sino que alteraba de manera profunda la idea de belleza formal y de distancia física al mismo tiempo, con la que la tradición clasicista envolvía sus sensuales desnudos, en autores renacentistas como los venecianos Giorgione, Tiziano y Veronés, o en la herencia neoclásica de Ingres. El horror, la fealdad de la representación respecto a los cánones de belleza supuso una importante convulsión en los del arte naciente de las vanguardias. La inspiración ibérica y románica, la de la estatuaria exótica y, desde luego, la manera especial de Picasso de tomar

todos esos ingredientes, logran un cóctel final explosivo donde ni la forma ni el contenido son prescindibles[51].

Las bañistas como tales aparecen, en variadas ocasiones, en Picasso. Pueden obedecer a cualquiera de las dos alternativas, monstruo o belleza, en espacios de tiempo muy próximos entre sí, cuando no incluso de manera simultánea. Las mujeres de cuerpos agigantados y rostros mínimos, corriendo en libertad en las playas y evocando modelos clásicos a veces, pueden transformarse en monstruo de fauces desorbitadas, cuerpos huecos de consistencia mineral, y mantener sin embargo la referencia a la tradición del desnudo clásico, como en la *Bañista sentada* (1930, Nueva York, Museum of Modern Art).

El resto de los cubistas en su momento inicial, como Braque que había pasado por el fauvismo, o Juan Gris, no se interesaron demasiado por la figura desnuda. Sí lo hicieron en cambio algunas figuras sumadas con diferentes matices al cubismo, como Robert Delaunay, que en su gran lienzo hecho en estructura de tríptico *La ciudad de París* (1910-12, París, Museo Nacional de Arte Moderno), con el tema de *Las Tres Gracias* como referente a la tradición clasicista de la ciudad, que bailan desnudas en círculo en el centro, y la torre Eiffel y el embarcadero del Sena a los lados. Por otro lado, Ferdinand Léger, según unas pautas muy personales, también se interesó por el desnudo; ya en aquellas obras de compromiso inicial con el cubismo, en las que apenas se perciben, están sus *Desnudos en el bosque*; y en los años maduros después de la guerra, hay desnudos parciales en sus escenas de ocio proletario tal como él lo idealizaba. Otros, como Roger de La Fresnaye, en algunas escenas de interior familiar o de escenas diversas cubistizaron las figuras en una inverosímil paz doméstica en cuyo contexto aparece la mujer desnuda, y el hombre vestido. La raigambre argumental, aunque esta vez más prosaica, proviene de *El almuerzo en la hierba* de Manet,

---

[51] Santiago Sebastián, "El burdel filosófico o Les Demoiselles d'Avignon", en mismo autor, *El "Guernica" y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*, 1984, Universidad de Murcia, pp. 25-45.

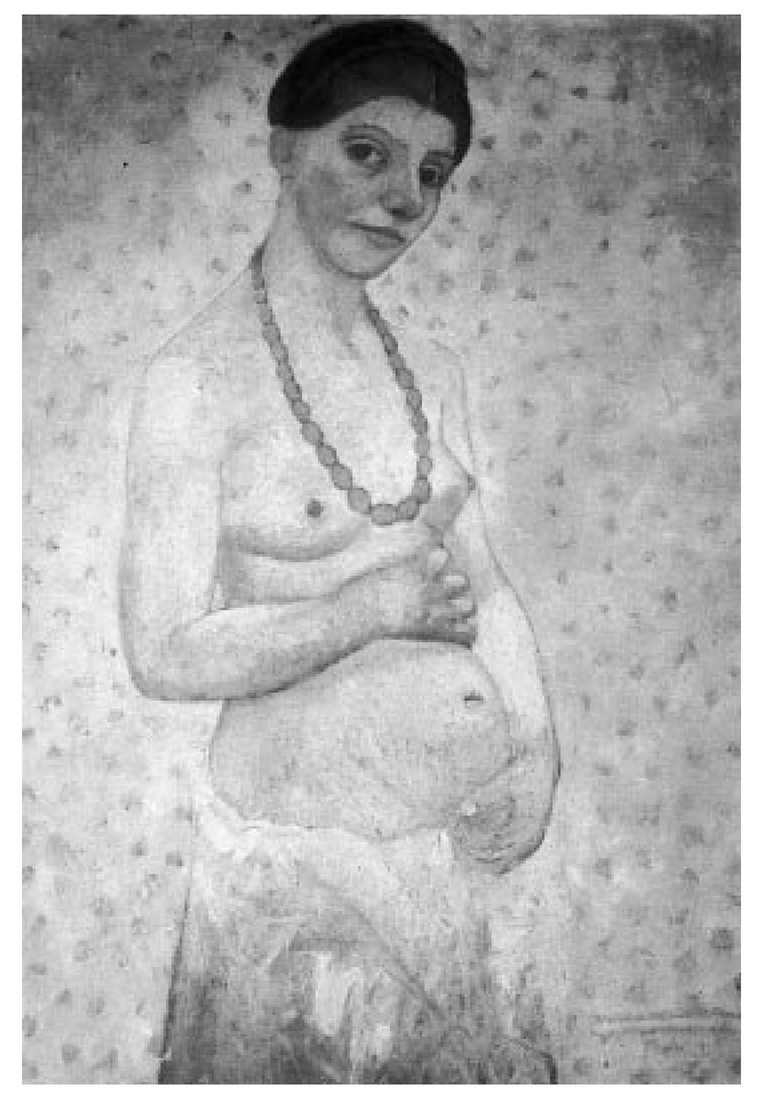


U. Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio.* 1913, bronce, Milán, Civico Museo d'Arte Contémporanea.

y mucho más atrás, del *Concierto campestre* de Giorgione. María Blanchard recurre al desnudo idealizado parcial en sus temas de maternidades y de niños.

En el Futurismo no hubo un interés generalizado por la figura en su densidad y expresión propia, sino en su movilidad y dinamismo perpetuo. Por tanto le quedaba lejos todo intento de recrearse en las bellezas del cuerpo humano en cuanto que objeto clásico, cuyos ideales detestaban en bloque. La misoginia explícita del *Primer manifiesto* no les lleva a cultivar figuras de mujeres en oferta plástica. Pero su orientación hacia la experimentación y el dinamismo llevó a Umberto Boccioni en una de sus escasas pero importantes esculturas, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, a explorar la proyección de un desnudo, acaso masculino pero completamente fuera de los rasgos significativos como género (1913, Milán, Galería Cívica de Arte Moderno). Lo que destaca en la obra es la trayectoria del movimiento, enfatizada por el apoyo independiente de cada uno de los pies incluso en el zócalo, consolidada en el bronce, y para ello huirá de la descripción anatómica y de los rasgos personales, consiguiendo una rara obra que, si bien no escapa al concepto de estatua que su autor pretendía derribar, sí es una importante muestra, junto con el *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912, Nueva York, Museum of Modern Art), de los ideales futuristas concretados en volúmenes.

La corriente expresionista en su conjunto orientó sus preferencias hacia el desnudo convulso y esperpéntico, pero no se puede universalizar esta tendencia. De hecho, no es comparable la agresividad de las imágenes de Munch, Nolde, Kirchner, Kokoschka o Dix, con las más tranquilamente fundidas en el entorno de Paula Modersohn-Becker, con sus monumentales maternidades de raíces buscadas en Gauguin y en el arte copto, y su conflicto personal con la idea de la maternidad, que le llevó a realizar el *Autorretrato al sexto día de su boda* en 1906 (Bremen, colección particular) u Otto Mueller, con sus *Desnudos en el bosque*, angulosos pero bucólicos, lo mismo que las es-



Paula Modersohn-Becker, *Autorretrato al sexto día de su boda,* 1906, óleo / cartón, Bremen, colección particular.

cenas de gitanos. Las bañistas fue un tema cultivado por los miembros del grupo *Die Brücke*, ya que Heckel, Kirchner y Mueller coincidieron varios veranos en el lago de Moritzburg en las afueras de Berlín, para pintar desnudos en la naturaleza.

Max Pechstein a su vez, fruto de sus estancias a orillas del Báltico, buscó esa comunión entre hombre y naturaleza, con temas como *A orillas del lago*. El conjunto de aquellos autores dieron una enorme importancia al cuerpo humano en libertad como tema de sus pinturas, frente al modelo desnudo dibujado a escala, de las academias. Una vez más, el tratamiento en libertad que, en la escultura años atrás, iniciaba Auguste Rodin haciendo moverse a los modelos dentro del estudio, sin poses estereotipadas y buscando captar la impresión de movimiento y luz sobre las superficies. Al tratar de captar la libertad del desnudo en la Naturaleza, los del *Brücke* se sumaban a la reciente tradición de Paul Cézanne, y a la paralela en el tiempo de Matisse, en pos de algo más que su acción en el medio natural, sino su vinculación total con ella, como postulaban los grupos *Wandervögel* (*Aves de paso*) y movimientos como *Freilichtbewegung (Movimiento al aire libre)* y *Nacktkultur (Cultura del desnudo)*, según atestigua Peter Selz[52].

Ejemplos que ilustren lo anterior son las obras: *Cuatro bañistas en la playa*, de Karl Schmidt-Rottluf (1913, Hannover, Sprengel Museum); *El día cristalino*, de Erich Eckel (1913, Munich, Staatsgalerie moderner Kunst); *Tres desnudos en un paisaje*, de Max Pechstein (1911, París, Museo Nacional de Arte Moderno), relativamente cercanos por su flexibilidad, a la concepción vitalista de Matisse; y las obras de E. L. Kirchner, *Entrando en el mar* (1912, Stuttgart, Staatsgalerie), y *El juicio de París* (1912, Ludwigshafen, Wilhelm-Hack Museum), conjunto de nuevo referente a la prostitución, que presenta a tres mujeres desnudas, que obedecen a sus prototipos angulosos de la temática berlinesa de esos años sobre "mujeres en la calle". Observadas de lado por un oscuro hombre que puede ser tanto un cliente como su chulesco controlador, se desmitifica el título, tomado de prestado de la mitología griega.

La vertiente del desnudo no tanto en este caso monstruoso, sino como horrendo y fruto del pecado, y culpable por el he-

[52] Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, 1989, Madrid, Alianza Forma, p. 58.



E. Munch, *Madonna.* Litografía en color. 1902, Hamburguer Kunsthalle.

cho de existir, es manifiesta en la iconografía de las obras de E. Munch. Temas suyos como *Pubertad* (1894, Oslo, Galería Nacional), muestran a una muchacha desproporcionada, sentada desnuda sobre el lecho, como si se cerciorase de su condición de género en clave de desastre, de credo religioso condenatorio, con esa acritud que iba a incrementar más tarde. Los desnudos parciales, torsos más bien, del tema *Madonna*, y de parejas abrazándose, no representan a mujeres sino que son de

diablesas, vampiresas y seres fagocitadores de hombres a través de la relación sexual. El ejemplar litográfico de este título (1895-1902, Oslo, Museo Munch), está enmarcado, en la versión como óleo de la Kunsthalle Hamburg, con una diadema roja de tonalidad sanguínea, dentro de unas líneas onduladas. En esta versión gráfica además, en el marco global aparecen espermatozoides como material ornamental, y la figura de un feto, otra manera de plantear, en grado máximo, un contravalor a la iconografía sacra tradicional de María, como ser inmaculado, frente a la perversidad que sugiere la obra del autor noruego. Para expresar esto hay todo un mundo de tonalidades malvas, marrones, humos, amarillos oro, y expresiones enfatizadas por las líneas agudas, y los contrastes de luces cadavéricas sobre sus cuerpos, además de la alusión al rojo del cabello como sangre producto de la vampiresca succión.

Alfred Kubin (1877-1957), fue un artista gráfico austríaco, que conectó con Kandinsky en Munich en 1910, con el *Blaue Reiter* en 1911, y tomó parte en la exposición de 1913 "Sturm". Aficionado a lo morboso y neurótico, depresivo de carácter, tuvo un importante caudal de temas en la muerte, y en la sexualidad femenina como símbolo de la muerte[53].

La figura desnuda, como la figura en general, interesó muy en particular a Emil Nolde, realizando una importante contribución a la ejecución libre de las masas de colores, no sometidas a la tiranía del dibujo. En las escenas bíblicas que representa, el desnudo aparece en el *Tríptico de la Leyenda de Santa María Egipcíaca* (1912, Hamburgo, Kunsthalle), alejado de toda sensualidad en el sentido táctil, con los cuerpos de gruesos trazos de pintura amarilla (que nos evoca una vez más a Gauguin); para él, las alusiones al contexto de lujo y molicie, en contraste con la etapa de arrepentimiento y de penitencia, va marcada por los objetos del entorno y el ambiente y colorido de los fondos; otros desnudos más parciales

[53] Harold Osborne (Coord.), *Guía del arte del siglo XX*, 1990, Madrid, Alianza Editorial, p. 464.



E. L. Kirchner, *Soldados de artillería en la ducha.* 1915, óleo / lienzo, Nueva York, Guggenheim Museum.

aparecen en los ciclos en torno a la Vida de Cristo, como en el *Altar de Seebüll* (1911-12, Seebüll, Fundación Nolde).

Para otro de los grandes creadores de la iconografía expresionista, como E. L. Kirchner, no tuvo un interés específico el desnudo, aunque se sumó a la actividad del conjunto como se ha mencionado, cultivando algunos ejemplos en el lago de Moritzburg. Es curioso destacar que fue en cambio, autor como lo había sido Cézanne, de obras con temática centrada en un conjunto de desnudos masculinos. Resulta poco común en las representaciones artísticas de la época la escena de su lienzo *Soldados de artillería en la ducha* (1915, Nueva York, S. Guggenheim Museum), grupo de desnudos amarillentos en un espacio tenso, sin rendir el menor culto a la belleza clásica, sino que, más bien, se plantea la fría y sór-

dida situación de acuartelamiento durante la primera Gran Guerra europea, por cuya experiencia pasó toda esta primera generación de vanguardistas, dejando varios, como se constata por la historia, en muchos casos, la vida durante la misma, y en el resto, siempre con importantes secuelas psicológicas. A la época pertenece el *Autorretrato como soldado* (1915, Ohio, Oberlin College), con una modelo desnuda al fondo, ya que vemos lienzos comenzados a pintar a los lados. La obra figuró expuesta en la antológica de "Arte degenerado" según los nazis, en Munich en 1937, y rotulada como *Soldat mit Dirne (Soldado con prostituta)*[54].

En el ámbito vienés destaca la crudeza del tratamiento de la figura humana, y del desnudo en particular, tanto en Oskar Kokoschka en su vertiente gráfica al ilustrar su drama considerado el primero de verdad expresionista *Asesino, esperanza de las mujeres*, publicado en 1910, y estrenado con enorme escándalo en la ciudad de Viena. Las figuras son esquemáticas, angulosas pero no similares a las de Kirchner, cuya obra admiró. En el autor vienés hay más músculos, sensación de carnicería, y en el cartel litográfico de la función, escoge el tema de la "Piedad", nueva alusión profana e irreverente al tema de la muerte de Cristo acogido por su madre. Egon Schiele, es autor de múltiples obras en que aparecen mujeres desnudas, y parejas de amantes en ocasiones, que muestran en cualquiera de los casos no sólo su desnudez global, sino los pormenores de sus genitales, en actitudes que se suelen considerar obscenas. La estilística tiene algo de la monumentalidad del suizo simbolista Ferdinand Hodler, muy tenido en cuenta por el autor vienés, que en sus temas cercanos al Jugendstil de *El Día* y *La Noche*, había implantado unas figuras fuertes, musculosas y frontales, sin los matices fuertemente eróticos a la vez que destructivos de Schiele.

---

[54] Stephanie Barron (Coord.), Catálogo: *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, 1991, Los Angeles County Museum, p. 275, fig. 264.



O. Kokoschka, *Piedad,* 1908, litografía en color, cartel para el drama “Morder, Hoffnung der Frauen”.

La corriente expresionista tardía alemana de la Nueva Objetividad, a partir de 1925, año de la exposición que los definió en Mannheim y en los previos a la Guerra Mundial, tu-

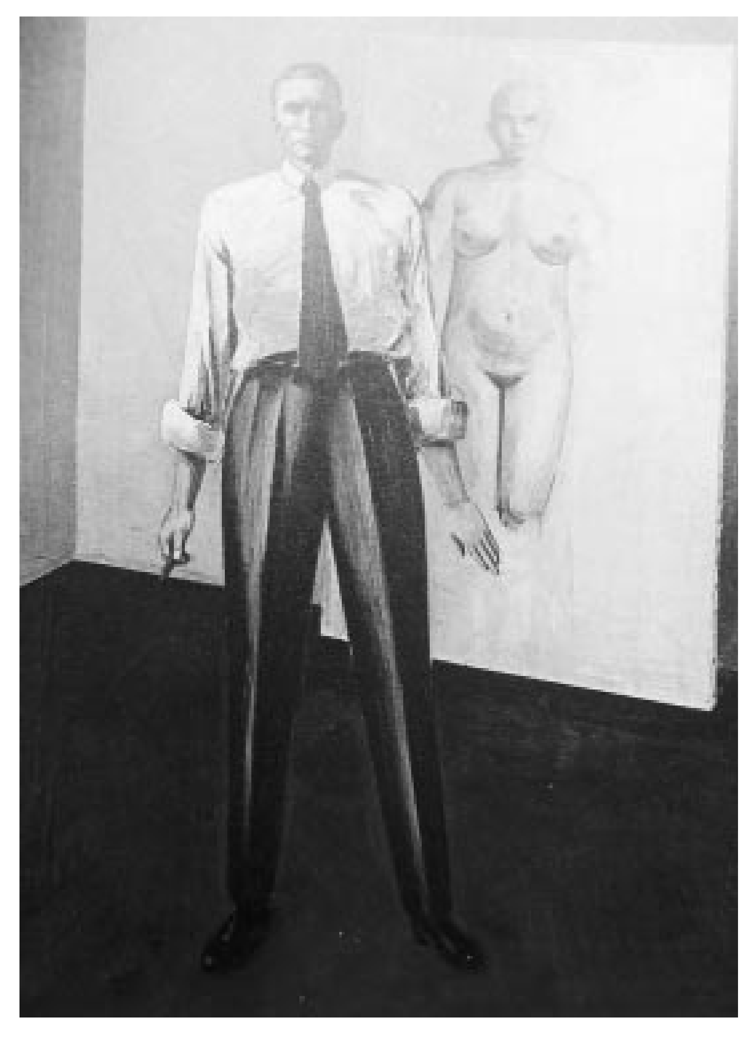
vo un importante escenario para sus obras en la sensibilidad histórica del momento. La pérdida de la guerra por la parte alemana, y las fuertes condiciones de hipoteca frente a Francia y su bloque, concretado en el "Tratado de Versalles", dio pie a unas vivencias muy tensas en todo el período burgués de la República de Weimar, y a la proliferación de artistas que por una parte, tiraron de la herencia expresionista anterior a la guerra; por otra, elaboraron sin tanta ruptura formal como la vanguardia inicial, un rico mundo de imágenes argumentales de primera mano cuando tratamos de entender aquel complicado período histórico que desembocaría en el nazismo. La fuerte acidez temática los caracteriza en su totalidad, aunque la dicción formal de cada cual sea diferente. Entre aquellos creadores estuvieron, entre otros pintores, Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Anton Räderscheidt, Marta Hagemann, Christian Schad, Carl Hofer, Carl Hubbuch, además de un nutrido conjunto de fotógrafos.

En esta corriente iban a proliferar los desnudos de mujeres agredidas, con una tremenda saña misógina, heredera de la de Kokoschka, como éste a su vez lo era del relato literario de Èmile Zola en *La Bête Humaine*, que E. L. Kirchner había lustrado en 1914. Así, George Grosz en sus series de obra gráfica incluye destripamientos y destrozos como en: *John el asesino; crimen sexual en la Ackerstrasse* (1916), *El camino de toda la carne*, *John, el asesino de mujeres* (1918). Y los diversos asesinos de Otto Dix, como en varios aguafuertes hacia 1920, y algunos óleos que realiza H. M. Davringhausen en 1917. En todos ellos, la muerte y la agresión se ensañan en sus papeles con un aire de irrealidad, que permanece en trozos de aire muy surrealista en las obras[55].

El asesinato de la mujer, tema en que se había prodigado el artista nuevo objetivo alemán George Grosz, por influencia del drama de Kokoscha *Mörder, Hoffnung der Frauen*

---

[55] VV. AA., *George Grosz, Leben und Werk*. 1975, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, p. 52.



A. Rädersecheidt, *Autorretrato,* 1926, Hamburgo, colección particular.

(*Asesino, esperanza de las mujeres*), aparece en Frida Kahlo desde la otra orilla, la de la víctima genérica. El cuadro va titulado, con texto escrito sobre una cinta, *Unos cuantos piquetitos!* (1935, Ciudad de Méjico, colección Dolores Olmedo).

Anton Maria Räderscheidt cultiva el desnudo dentro de la corriente alemana, pero lo que lo caracteriza es otro con-

tenido, más que salvaje, ácido. Sus temas se centran en su esposa, la también pintora de Colonia Marta Hagemann, que constituían un matrimonio al parecer bastante armonioso; la representa desnuda, como deportista, con una enorme frialdad a través de un lenguaje de perfiles muy lineales, y luces y sombras planas que nos sugieren la factura del futuro Pop-art. Ejemplos de esto los hay en obra gráfica y en lienzos como: *Desnudo sobre barras* (1925), en que aparece saltando unas barras gimnásticas; en *Jugadora de Tenis* (1926, Munich, Neue Pinacoteke), con las raquetas en la mano, la mirada frontal y un reposo desconcertante, con este sentido analógico de la vida en pareja como competición desafiante estructural de la relación. Desconcierta más aún su *Autorretrato* (1926, colección particular), en el que el pintor aparece vestido con traje de calle en mangas de camisa y corbata, con el aire urbano que ya los de *Die Brücke* habían implantado en la representación de los propios artistas. Pero al lado de su figura en pie, demasiado compuesto en la vestimenta para estar pintando aunque lleva el pincel en la mano derecha, en un lienzo sobre caballete aparece un desnudo semejante a su figura en volumen y rasgos faciales, aunque con elementos anatómicos de mujer, en particular los pechos. El autor parece jugar con la dualidad de la personalidad, con su parte femenina, o tal vez otorgarse formas de mujer en función de sus propias frustraciones o deseos, dentro de un juego muy surrealista al estilo de Magritte, más que neo-objetivo. La escena lleva a plantearse la fuerza de la imagen andrógina en ese momento, si se tiene en cuenta que Edvard Munch, parámetro para muchas iconografías del arte vanguardista, en especial alemán, había realizado algunas de carácter andrógino como el autorretrato litográfico en color titulado *Sphinx* (*Esfinge*) (1909, Oslo, Kommunes Kunstsamliger), y entre otras obras más, el *Autorretrato con senos* en el mismo 1926 (1926, Oslo, Munch-Museum, Oslo). Por otra parte, la imagen romántica y simbolista satánica explotada por Blake y por Füssli, asociaba a

Satán con una imagen, en palabras del amigo de Munch, Przybyszewski, *"con tetas pesadas como sacos de harina"*[56].

En cambio, dentro del juego habitual en la corriente, Otto Dix realiza el óleo *Autorretrato con modelo desnuda* (1923, Milán, colección particular), en el que el pintor se evoca con un fuerte parecido a Van Gogh en el rostro, que él solía enfatizar, con rigidez, según parámetros ideales de la masculinidad, vestido como en esta nueva tradición de la iconografía del artista, y también sin la americana del traje, rasgo desenfadado que resta sensación de estereotipo a la inquietante escena en un primer plano que contrasta con la posición subordinada de la modelo, en el espacio y en un tamaño, que se convierten en jerárquicos. La pequeña y curvada modelo, de mirada sumisa, muestra su cuerpo entero y en especial el torso al levantar los brazos enlazados, en contraste con la potente mirada desafiante al exterior del autor, con su rigidez de postura, que más que aplomo se convierte en desafío[57].

El conjunto de corrientes precursoras del Surrealismo, como la Pintura Metafísica, el Dadá, algunos aspectos del Arte Naïf o ingenuo, acercan al contemplador a perspectivas del desnudo ofrecidas desde lo más profundo y desconcertante de la psique humana. Sin negar las profundidades de los autores fauvistas, cubistas y expresionistas, esta faceta de las vanguardias mostró en particular esa dimensión. En los autores alemanes expresionistas tardíos, acabamos de reseñar pautas de representación relativas al crimen sexual, y a la dualidad del ser en algunos autores. Pero hay que tener en cuenta que buena parte de ellos, como Grosz, procedían del

---

[56] Sigrun Paas, "Edvard Munch. Sphinx", en Werner Hofmann (Coord.): *Eva und die Zukunft*, 1986, Bonn, Prestel Verlag / Hamburger Kunsthalle, pp. 155-156, Ils. 79, 79a, 79b, 79c. Horst Richter dedica la monografía Anton Räderscheidt, 1971, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers.

[57] Julia Barroso, *Nuevas iconografías. El verismo alemán de los años 20*, 1989, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, p. 38; y Renate Berger: "Zum Verhältnis von künstlerischen Freiheit und sexueller integrität", en *Der Garten der Lüste*, 1985, Colonia, DuMont, pp. 150 y ss.

Dadá berlinés, y los radicados en Colonia como Rädersscheidt, estaban muy en contacto con el arte francés, al ser la ciudad receptora por excelencia de lo que ocurre al oeste de los límites de Alemania. Es decir, que sería una distorsión de la realidad intentar ver cada eslabón de esta cadena como una entidad independiente por completo.

La creación de la Pintura Metafisica, en su iniciador Giorgio de Chirico en concreto, no estuvo caracterizada por la representación directa del desnudo de carne y hueso, sino por un rodeo alegórico mediante el cual se hablaba de clasicismo y de valores permanentes, pero fuera de toda actualización. Las estatuas de piedra con el tema de Ariadna dormida, como estatua, y los maniquíes de madera y trapo que empezaron con la historia del escaparate en los inicios del siglo, son los sustitutos inanimados de la humanidad, hombre o mujer. Incluso esa función puede ser cubierta por sombras profundas de figuras, que se proyectan en sus lienzos pero cuya fuente, para dar mayor tensión, no es visible en las obras al estar fuera de la parte representada. Obras como *La estatua silenciosa* (1913, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrheinwestfalien), *Ariadna* (1913, París, colección particular), y *Plaza de Italia* (1913, Milán, colección particular), muestran a esta figura mítica en piedra, en el contexto de espacios metafóricos de la ciudad, carentes de vida orgánica. Esos iconos tienen variantes en carne, y en su evolución, De Chirico llega a sustituir la textura de piedra por maniquíes de madera, con cabezas de cuero cosido, y se da la forma intermedia entre estatua y cabeza de maniquí: *Las musas inquietantes* (1918, Milán, colección particular).

Logra someter al espectador a la tensión de ver los indicios ambiguos de una situación, y no la realidad directa, con el cúmulo de recursos manieristas que esa corriente "más allá de la física" realizó, Carlo Carrá, en su etapa metafísica, y en la obra *La Musa metafísica* (1917, Milán, colección particular), que aunque no se trata de un desnudo, tiene que ver con la idea de la cultura clásica, recurre a unas fosilizadas imágenes

de jugadora de tenis, al representar la situación en un maniquí inmóvil, blanco como una estatua que apoya además sobre un pedestal, vestido de mujer en atuendo de un deporte moderno, con la raqueta y la pelota en las manos y con cabeza de maniquí, fusionando las dos clases de iconos recurrentes en De Chirico en metáfora de lo humano despersonalizado: la estatua, y el maniquí. El deporte del tenis aparecía también en alguna de las obras antes citadas del alemán Räderscheidt. Más relacionado con la desnudez es *El ídolo hermafrodita*, (1917, Milán, colección particular) maniquí asexuado, sentado en actitud pensativa, del mismo Carrá.

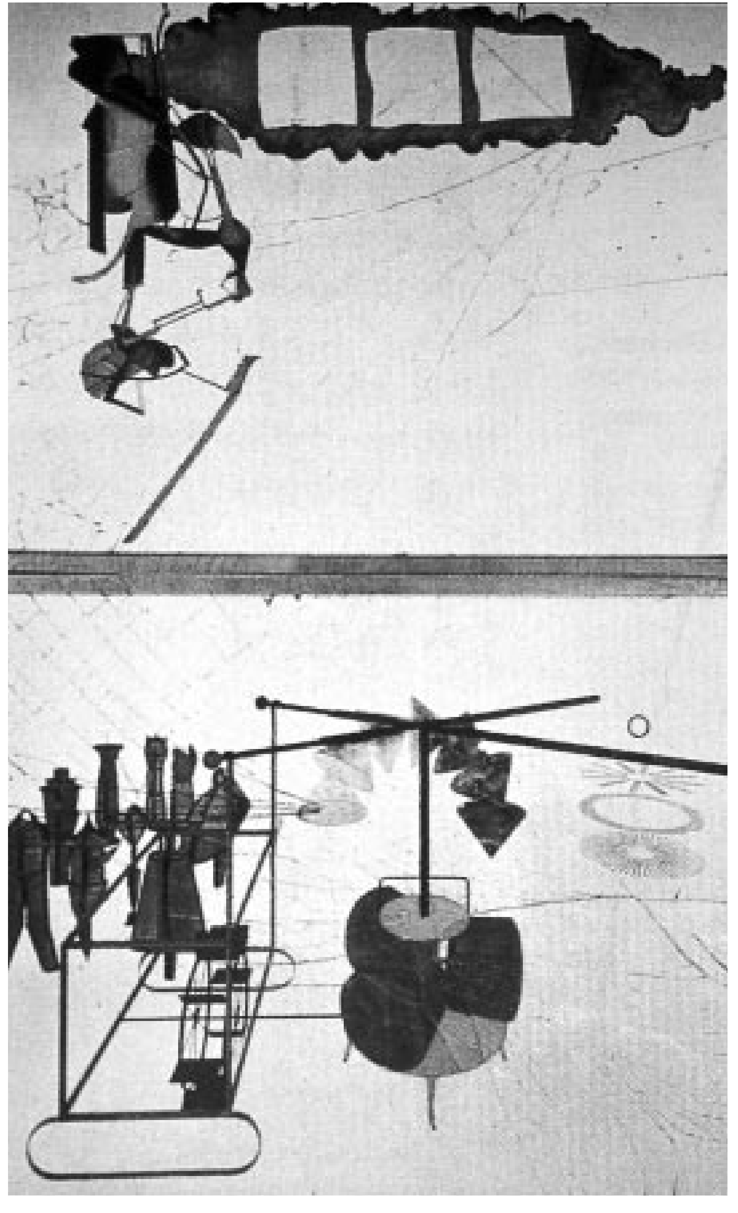
De la parte opuesta a todo el simbolismo alegórico que rodeó a los pintores metafísicos, agrupados junto con gente de otras tendencias del "retorno al orden" clásico en el contexto de la revista fundada por Mario Broglio, en 1919, *Valori Plastici*, surgen otra clase de exploradores de actitudes profundas, sin el tinte de la "alta cultura". Es el caso del pintor carente de formación académica, aunque muy relacionado con las vanguardias de los inicios del Cubismo, Henri Rousseau "El Aduanero", que pese a ser un caso individual, originó una corriente ingenua, aparentemente inculta, conocida como *naïf*. En esas claves recrea el desnudo de tradición clasicista, a través del modelo de las bellezas polinesias que pintaba Gauguin, con *La encantadora de serpientes* (1907, París, Musée d'Orsay). Su ideal es la vuelta a un supuesto estado primitivo inicial, a la fusión de mujer y naturaleza selvática, con matices de magia en algún caso, que cumplen también figuras vestidas como *La zíngara dormida* (1897, Nueva York, Museum of Modern Art), aunque no se trate de un desnudo en este caso, pero sí de la fusión entre cuerpo "primitivo" y Naturaleza. Este ideal arquetípico se cumple en *Selva virgen con mujer y animales* (1910, Nueva York, Museum of Modern Art).

El Dadaísmo planteaba desde la ironía y la postura iconoclasta más absoluta, el tratamiento de cualquier clase de tradición en el arte. Por eso no faltan ejemplos lúdicos de desnudos en sus momentos originarios, ni en otros posteriores. Así,

Man Ray recurría al mismo tipo de rodeo que Marcel Duchamp y que Francis Picabia, al igualar aparatos de tecnología reciente con seres humanos, realizando simpáticas parodias del desnudo. Ya en 1915 Picabia realizaba un collage con elementos mecánicos que tituló *Retrato de una muchacha americana en estado de desnudez*. Sobre la lámpara incandescente que "constituye" el cuerpo de la muchacha, figura la inscripción "*for ever*", es decir, "para siempre", que enfatiza aún más la distancia con el culto al desnudo clasicista. El mismo autor, entre sus "mecanomorfos", asociaciones de aparatos y máquinas tal como podían ilustrar las enciclopedias y libros de carácter técnico, muestra títulos como *Desfile amoroso* (1917, Chicago, colección particular), en una asociación entre formas mecánicas y funciones, comparadas con la actividad amatoria humana, inútiles de descifrar. Con criterio parecido aunque con otra técnica, Man Ray en 1918 da el nombre de *La mujer*, a una fotografía de mecanismos de una batidora, simulando la posición erecta con la del ser humano. La operación se repite en otra versión idéntica, pero denominada *Hombre*. Ya tenemos ese acercamiento del arte contemporáneo americano entre figura humana y mundo del electrodoméstico, faceta que cultivarán por impulso de Marcel Duchamp, y que llevará sus frutos al mundo del Pop-art y de instalaciones recientes a nuestros días[58].

Marcel Duchamp había participado en París de las actividades del *Salón d'Or*, con otros cubistas que, como sus hermanos los Villon y como Metzinger, buscaban la armonía y proporción en su arte. Realiza dos versiones del tema *Desnudo bajando una escalera* (la *número dos*, 1912, Filadelfia, Museum of Art). Utilizando un fondo renacentista de escalera áurea, invierte el tema de la procesión de doncellas para sustituirlo por un desnudo roto en secuencias de planos, como las que pronto iba a adoptar el Futurismo, no siendo del agrado de sus compañeros de fatigas parisinos. Con ésta y las pinturas

[58] Ramírez, J. A. (Coord.) *El mundo contemporáneo*, 1997, Madrid, Alianza Editorial, pp. 237-238.



M. Duchamp, *La recién casada desvestida por sus célibes, mismamente.* 1915-23. Pintura, óleo y alambre de plomo sobre vidrio. Filadelfia Museum of Art.

siguientes acentúa su distanciamiento de la práctica de la pintura, que iba a sustituir además de por otras actividades como el ajedrez o el asesoramiento artístico, por los objetos encontrados que bautizaría como *ready made*, en su crítica a las mediaciones artísticas. Otras obras ocuparan su actividad inmediata anterior: *El paso de virgen a casada*, o *La casada*, (1912, Filadelfia, Museum of Art), representa el interior de un cuerpo femenino, entremezclando elementos en los que algunos parecen huesos pelados, y otros son de carácter mecánico. La temática entre la ironía y los analogismos estructurales con el argumento que se relata han dado pie a muy importantes reflexiones en el arte del siglo XX: *El gran vidrio, (La casada desnudada por sus solteros, mismamente…)* (1913-1923; acabada en 1936, Filadelfia, Museum of Art), hecho a base de filamentos que representan nada menos que todo un cortejo de solteros movidos por una máquina –la chocolatera– que es el propio impulso vital. La mujer queda suspendida en lo alto de la composición, encerrada en la urna que forma un doble cristal, y emite una especie de pedúnculo que aspiran a alcanzar los "candidatos". Ella, a su vez, pende de una estructura horizontal, "*la Vía Láctea*", otra parodia más de la tradición clásica[59].

A partir de 1946 y durante veinte años, realizó una gran instalación*: Étant donnés: 1º la chûte d'eau, 2º le gaz d'eclairage* (1946-1966, Filadelfia, Museum of Art), que traducido sería: "Dados. 1º La cascada; 2º el gas de luz". Consistía en un gran portón español que trajo de la zona de Cadaqués, a través del que se mira, el espectador se convierte en mirón, y ve algo sorprendente: una figura femenina desnuda, tirada sobre un lecho de ramas secas, a la que no se le ve la cabeza ni los pies que quedan cortados por el enmarque como de gruta tenebrosa, y que abre ostentosamente las piernas mostrando el sexo; sostiene con la mano izquierda, elevada con firmeza y en contraste con lo anterior, que hace pensar más en el producto de una violación, una lámpara de gas encendida; al

[59] Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, 1989, Madrid, Alianza Editorial, pp. 42-103.

fondo, un paisaje boscoso realista del que cae una cascada de agua. La obra ha sido interpretada como invitación al amor[60], pero también como símbolo de la representación de "la parte por el todo" y del voyerismo masculino en la representación artística, que incluye en muy alto grado a los artistas de las vanguardias[61]. Y llama la atención que Marcel Duchamp, considerado uno de los rompedores por excelencia de iconos del pasado, encontrara la alternativa en su obra precisamente en torno a planteamientos, por lúdicos que quieran ser, en las que el cuerpo de la mujer sigue, según planteamientos atávicos en la iconografía del arte en la mayor parte de su historia, como objeto pasivo de la imaginación masculina.

Si se continúa con el Dadá, aunque en otro sentido, se encuentra que Hans Arp cultivó técnicas sorprendentes creando, a partir de su etapa surrealista, obras de fragmentos organiformes, como sus chapas recortadas, sus relieves policromados y sus esculturas. Se puede citar su escultura en cemento *Evocación de una forma humana lunar espectral* (1950, Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno). Fue muy importante en el Dadá la labor de fotomontajes hecha por John Heartfield y por Hanna Höch, como los de la segunda, titulados *Panorama Dadá* (1919, Berlín, Berlinische Galerie), y *Dadá-Revista* (1919, Berlín, Berlinische Galerie).

El Surrealismo, configurado en el texto a partir de 1924 con el *Primer manifiesto surrealista* de André Breton, basaba sus principios en una posición de antítesis artística con las tradiciones, y de una inspiración en los descubrimientos modernos en el terreno de la psique humana. Se puso de relieve la importancia del sueño, y sus autores, tratarán de borrar los límites entre ensueño y realidad, potenciando nuevas dimensiones del arte y de la vida. Al potenciar la subjetividad y re-

---

[60] Juan Antonio Ramírez (Coord.), *El mundo contemporáneo*, H.ª del Arte, tomo 4, p. 246.

[61] Renate Berger, "Pars pro toto. Zum Verthältnis von Künstlerischen Freiheit und sexueller Integrität", en *Der Garten der Lüste, zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und Ihren Interpreten*. 1985, Köln, Dumont Verlag.

coger algunas constantes del ser humano muestra el tipo de tensiones, anhelos, morbosidades, ensueños y contenidos de un mundo subconsciente, y se presta a coincidencias estructurales entre los artistas aunque sean sólo parciales. Aparte de la ejecución, que los divide en dos mundos muy contrapuestos, los académico manieristas, y los de libre asociación mediante el automatismo psíquico, que marca grandes diferencias a la hora de plasmar sus iconografías hay además que constatar sus preferencias temáticas e icónicas.

André Masson, entre los segundos, optó por una escritura automática, transcripción inmediata de los impulsos, pero conserva referencias iconográficas al mundo natural y biológico, siendo difícil percibir un mensaje de comprensión evidente. Max Ernst, que había estudiado psiquiatría en Bonn entre otras cosas, pasó por la experiencia dadaísta del grupo de Colonia, buscando técnicas nuevas como el collage, el frotage, o el fumage, mediante las que combinaba imágenes que no tenían vínculos de unión en apariencia. Se sumó a la corriente surrealista, con cuyos autores entró en contacto en París a partir de 1921. Sus escenas, siempre de difícil identificación por esa disociación de ideas, cuentan con desnudos como el pequeño torso en la parte inferior derecha del lienzo *El elefante Célebes* (1921, Londres, colección particular), siendo de factura de apariencia clásica, y recordando una estatua que tuviera una extraña muñeca y brazo anaranjados. Entre muchas otras obras, ilustró dos series de sus novelas con grabados de recortes decimonónicos: en 1929, *La mujer de cien cabezas*, y en 1934, *Una semana de bondad*. El resultado es sorprendente en ambos casos, de ambiente onírico, y denota un "*erotismo tortuoso… que enlazaba bien con la exaltación surrealista del "amor loco*", en palabras de J. A. Ramírez[62].

Joan Miró se había adherido también al Surrealismo a partir del primer manifiesto, en 1924. Entre sus variadas posi-

[62] Juan Antonio Ramírez (Coord.), *El mundo contemporáneo*, H.ª del Arte, tomo 4, p. 255.

bilidades como artista, destacaremos aquí sus formas biomórficas dentro de su intento de "asesinar la pintura". Los trazos con apariencia de estrellas, filamentos triángulos y otras esquematizaciones, están codificadas en él como alusiones a los genitales femeninos, tratados como parte generatriz, dentro de la visión masculina imperante, pero con la gran novedad de que, quizá por su lectura menos evidente que en casos ya mencionados de otros (Duchamp, Dadá), resulta de mayor ternura y sobre todo, de una inmensa simplificación en apariencia de tono infantil[63]. Como ejemplo de sus "desnudos", citemos el óleo *Mujer* (1934, Nueva York, colección particular), consistente en un gran sexo y útero a la vez, especie de monstruo en que se hacen reposar las ambigüedades y sueños surrealistas frente a la mujer[64]. En conjunto, su obra trata de llevarnos a un mundo primigenio de pictogramas, que trata de conectarnos directamente sin el filtro de la cultura artística, con los mundos atávicos del ser humano.

En otro sentido, Salvador Dalí, que había estado muy próximo a la corriente metafísica, se incorporó al Surrealismo más tarde, a partir de 1927. Al año siguiente corresponde una especie de torso flotante, incompleto, en un contexto que recuerda las obras de Tanguy, con filamentos y organismos mínimos repartidos en un fondo nítido, que titula *Senicitas* (1928, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Esta alusión a la vejez, como decadencia, deja a nuestro "hombre" sin sexo, y la zona correspondiente a la cabeza, con una excrecencia asimétrica de aire fálico en su lugar a un lado, sin rasgos, rodeada de una aureola roja. Esta vez el lenguaje desmitificador de un pintor de vanguardia no se centra en la mujer como es lo más recurrente, sino en la ambigüedad del ser sexuado que tanto preocupó a Dalí, aparte de otros artistas ya mencionados como Carrá.

---

[63] Alexandre Ciciri, *Miró Mirall*, 1984, Barcelona, Polígrafa, pp. 41-85.

[64] Juan Antonio Ramírez (Coord.), *El mundo contemporáneo*, H.ª del Arte, tomo 4, p. 253.

El gran masturbador, (1929, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) es una de las pinturas más notorias de Dalí donde se manifiesta un desnudo, claro está que nada lineal de interpretación como en todo el Surrealismo, más bajo el síndrome o técnica del autor de la "paranoia crítica". Hecha la obra en el intervalo de su relación con Gala Eluard, al comienzo, el autor se autorrepresenta como un ser blando, casi amebiforme, con los ojos cerrados y una prominente nariz, reposando sobre el suelo. El cuerpo del animal evoca al león, como el deseo, atacado por múltiples hormigas y un gran saltamontes en el vientre, como muestra de la corrosión del deseo. Un sedal que engancha su pelo indica su sensación de ser pescado o capturado; el rostro femenino de esfinge neoclásica, ante la figura masculina que emerge como una estatua y a cuyos genitales acerca su rostro. Blando y enigmático el gran animal, junto a la textura dura y arquitectónica, es un excelente ejemplo de la libre asociación de ideas, muy propia de la técnica paranoico crítica que iba a desarrollar poco después.

Dalí tratará el desnudo en muchas ocasiones más, tomando a Gala como modelo en varias de ellas, mencionadas a propósito de sus retratos. Con frecuencia recurre a la antigua iconografía del mundo clásico, a sus estatuas de cuerpo entero y torsos, para recrear con su combinación alucinatoria de imágenes otro mundo nuevo más o menos freudiano. En su *Venus de Milo con cajones* (1936-64, colección particular), esta escultura de bronce introducía Dalí la idea de la fragmentación de un torso femenino clásico, en este caso con cabeza aunque sin brazos, convirtiendo su cuerpo en una especie de armario o estantería con cajones, que realizó con apliques de armiño. Magritte iba a utilizar una idea semejante al cortar un torso clásico de mujer en tres partes. Otros ejemplos de Dalí son: *Leda atómica* (1949, colección particular), con el rostro de Gala como heroína clásica con el cisne. En un desnudo masculino, el torso *Figura rinoceróntica del Iliso de Fidias* (1954, colección particular), se somete a una fragmenta-

ción el cuerpo robusto procedente del modelo de la figura del Partenón, visto como una osamenta vacía de la que salen múltiples huesos afilados como cuernos, y que lleva en sus manos una caja de cristal abierta, similar a la estructura estereoscópica de otras composiciones suyas.

A Dalí pertenece también el conjunto pintado de dos paneles titulado *La mano de Dalí retirando un toisón d'or en forma de nube para mostrar a Gala la aurora completamente desnuda, muy, muy lejos detrás del sol. Homenaje a Claude Lorrain*, (1977-78, colección particular). En una escena repetida con variaciones de luz, flota de espaldas el cuerpo sin pies ni cabeza de la Aurora como desnudo femenino clásico, apoyada sobre un globo de luz, sobre un paisaje que evoca la pintura del francés Claudio Lorena.

Los surrealistas belgas están representados por las figuras de René Magritte y Paul Delvaux. Magritte entró en contacto con el grupo parisino, al que se unió, en 1926. Como Dalí, partía de la pintura metafísica, y buscaba una representación del mundo en clave de misterio. Los desnudos aunque no son su temática preferente, tampoco escasean en su producción, siempre en clave de enigma. Uno de ellos, ya mencionado, ofrece la imagen de una sirena invertida en sus partes habituales: el cuerpo de pez y la cabeza y torso de mujer, se cambian por cabeza de pescado y resto de mujer, varada en la orilla del mar. Con esta enigmática propuesta, seguramente con propuestas de carácter de acertijo filosófico a las que era asiduo, vuelve a una representación de la parte por el todo, ya que este caso sin cabeza ni cerebro, y reducido a un torso, cuenta con todos los ingredientes necesarios para una visión objetal de la mujer. Algo similar ocurre con la figura anamórfica que titula *La violación* (1934, colección particular). El lienzo lo ocupa una figura que evoca un rostro de mujer mediante la orla del pelo y sus contornos, pero en el lugar de sus rasgos, ojos, boca y nariz, aparecen dos senos, un ombligo, y un pubis con vello. El cuello es sumamente alargado, seguramente una vez más,

con la evocación de un pene. El título es representativo de su juego de tanto de palabras como conceptual, ya que se cosifica y disgrega la entidad del género femenino, al limitar la imagen alusiva a la mujer a un repertorio parcial de partes significativas. Lo que falta determinar es la intencionalidad del autor, ya que su hipotética misoginia no parece hacerle sospechoso de ser crítico con la agresión, y sí en cambio, destaca su afición por los juegos de palabras.

Otro de sus desnudos utiliza el modelo un torso de mujer al estilo de las Venus helénicas, titulado *Manía de grandezas* (1961, París, colección particular). Fragmentada en tres cortes en sentido horizontal y de tamaño creciente hacia abajo y viceversa, y sobre un fondo de lo que parecen paneles pintados de gris claro y nubes, como un celaje decorativo en el que se da el reiterado juego de la ambigüedad de propuestas del autor. Por un lado parecen fondos de paisaje pintado; por otro, su fragmentación en paneles geométricos situados en un juego de planos cambiante, contradice esa impresión. Lo que sobrecoge es la imposibilidad física del juego visual, tal como está representado, pero la realidad al mismo tiempo con que refleja el juego de la mente, masculina en su mayoría, que imagina en la mujer la parte por el todo, consistente en: los pechos, el vientre, y el pubis y nalgas, sin cabeza ni rasgos personales. Una buena manera además de sugerir que en la visión posterior del arte clásico griego, con sus estatuas mutiladas conservadas con veneración y admiradas, plausiblemente se entremezclan motivos eróticos no confesos pero activos en el imaginario colectivo. La referencia iconográfica a la obra de Dalí *Venus de Milo con cajones*, antes mencionada, es inevitable.

Su seguidor Paul Delvaux, adherido al grupo en 1935, produce un mundo donde la mujer mistificada tiene un gran protagonismo. Sirenas animales, y mujeres como estatuas desnudas en ciudades arqueológicas en las que pasea con tranquilidad pasmosa un burgués vestido de traje, cubierto con bombín, y que lee el periódico, formalmente nos mantie-

ne en la vertiente academicista de los surrealistas, pero a la vez mantiene la incógnita de la asociación de ideas, tan manierista de origen y a la vez, tan querida por los surrealistas. Ejemplos son *Venus dormida* (1944, Londres, Modern Tate), entre otras. Aparece la venus yacente al estilo veneciano, otra figura desnuda de pie como la Verdad, un contrapunto de mujer vestida como cortesana, y un esqueleto, en que se manifiesta una alegoría del tiempo, las edades y estados, sobre un fondo de ciudad griega antigua.

El Surrealismo tiene una importante proyección en Hispanoamérica. Sus grandes representantes, tanto el chileno Roberto Matta Echaurren, como el cubano Wifredo Lam, constituyen el par más conocido, al que hay que añadir a la mejicana de origen mixto alemán, Frida Kahlo. R. Matta, que conoce al grupo de Breton en 1937, es autor de *El vértigo del Eros*, (1994, Nueva York, Museum of Modern Art) y de una importante iconografía de denuncia del ser humano mecanizado en el mundo contemporáneo y contra la guerra y las agresiones. Wifredo Lam, conectado con el grupo surrealista de París desde 1937, en el que ingresa en 1940, recoge la influencia de Picasso en lo formal, pero siempre con un tipo de contenidos que se volcaron progresivamente hacia los símbolos y rituales africanos y a los simbolismos primigenios. Su obra más conocida es *La jungla* (1943, Nueva York, Museum of Modern Art). En ella mezcla siluetas de animales, humanos y árboles sugiriendo un mundo primitivo, afín a los esfuerzos integradores raciales que sus propias vivencias y orígenes culturales chinos, africanos y españoles le llevaron a buscar. Frida Kahlo, como es sabido, dio una vertiente indigenista a su obra, buscando la autenticidad y el contacto con la cultura aborigen mejicana. Es conocida su historia, el accidente a los dieciocho años con penosas secuelas, y la tortuosa relación con el muralista Diego Rivera. Pese a sus contactos con los surrealistas, con cuya exploración del subconsciente coincide, no formó parte del grupo. Utilizó los recursos de las artes populares mejicanas, con un toque de primitivismo.

El desnudo aparece con relativa frecuencia en ella, gran parte de las veces aludiendo a relaciones estructurales del ser humano con la tierra, la fecundidad y la progenie, enraizado en un simbolismo esencialista del ser, que en este sentido, la relaciona con Paul Gauguin, y con Paula Modersohn-Becker. Citemos la obra *El abrazo de amor entre el universo, la Tierra, Diego y yo* (1949). Un universo antropomorfizado abraza a una madre tierra, mujer, que a su vez abraza a Frida, que sostiene, desnudo como a un niño, a Diego, rodeados de vegetación de cactus y de símbolos de la tierra mejicana[65].

Escenas del costumbrismo y del simbolismo modernos

La manera en que la figura de los dos protagonistas habituales, hombres y/o mujeres de las escenas, se relaciona, o en la que es vista una parte por la otra, manifiesta la concepción del mundo de la cultura en que estamos insertos, una gran cultura que tiende a la globalidad, pero en cuyo desarrollo se perciben las variaciones evolutivas desde los inicios de la propia modernidad, hasta el final del siglo que finaliza. La pintura y el conjunto de las artes visuales por un lado, siguen su ritmo propio, pero éste no de desvincula de la realidad que lo produce. Por eso la obra de arte tiene connotaciones como testimonio de su momento, por mucha autonomía y validez "propia" que pueda adquirir. Uno de los elementos que nos sitúan las escenas es el lugar, y la caracterización de los tipos. Como señala J. A. Ramírez, a propósito de "*Hacia una iconología de las connotaciones: Iconografía del lugar*", hay una serie de lugares míticos, más o menos estereotipados, en los que la tradición figurativa ha situado algunas escenas o personajes[66]. Así mismo, se refiere a los arquetipos presentes en los géneros cinematográficos, los cómics y la publicidad, extensibles a

---

[65] Lily Litvak, "Frida Kahlo ¡Viva la vida!", en F. Calvo Serraller (Dir.): *El realismo en el arte contemporáneo*, 1998, Madrid, F. C. Mapfre Vida, p. 232.

[66] Juan Antonio Ramírez "Iconografía e, iconología", en Valeriano Bozal (Ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* Volumen II, Visor, Madrid, 1996, p. 227.

otras artes, que ya no son codificables bajo los mismos supuestos del arte medieval o renacentista, pero que sin lugar a dudas, también tienen sus códigos: "Los géneros de la sociedad de masas funcionan porque han codificado una gran cantidad de arquetipos visuales. El espectador de un *western* o de un film *noir* reconoce enseguida al malvado, al buen vaquero, a la vampiresa, al borracho gracioso, y a otro buen número de personajes típicos…" "Pero, como cada nueva producción presenta siempre algunos rasgos diferenciales respecto a las anteriores, se podría hablar de una "iconografía en proceso", o de una iconología de los prototipos oscilantes"[67].

Como es conocido, en el Impresionismo se habían iniciado ya los giros necesarios de la temática costumbrista, para dar un cariz claramente urbano y realista a las escenas. La temática mitológica, y el cuadro de Historia, se habían quedado al margen de las preferencias de los modernos, así como la escena religiosa. Los frecuentes escenarios que recogen eran urbanos, y se representaban o escenas de conjunto en las calles, o pormenores de interior burgués por lo general, de los pequeños ambientes urbanos como en los *canotiers*, remeros de Renoir, el almuerzo en algún merendero habitual, y la diversión y esparcimiento en los parques de las afueras de la gran ciudad y de las playas del norte. En el Divisionismo o Puntillismo hay obras como la *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, de Georges Seurat (1886,Chicago, The Art Institute), que son una continuación temática de aquellos paseos de una burguesía tranquila, por los parques cercanos a la ciudad. Autores expresionistas como August Macke seguirán con esa temática preferente, a pesar de su escasa tensión psicológica y por tanto, escasa adecuación a las temáticas preferidas por el Expresionismo. Para los independientes postimpresionistas había aumentado el interés por la anécdota intimista, con las diferentes matizaciones de cada autor. Para

[67] Juan Antonio Ramírez, "De la iconografía a la emblemática", en Bozal, *ob. cit.* p. 240.

Gauguin se trataba de poner en contacto sencillas muchachas campesinas de los mares del Sur, o escenas rurales envueltas por la magia de los rituales ancestrales y la vida anclada en los orígenes más o menos míticos; para Van Gogh, la escena con varios personajes tiene menor cabida, salvo las genéricas escenas rurales tomando como punto de partida las de Millet, habiéndose interesado más en los pormenores de retratos, paisajes y girasoles. Interiores como *El salón de billar en Auvers*, o *La habitación en Arlés*, son escenarios emotivos de sus vivencias, sin personajes, referidos a través de la *ausencia*, como en la silla de Gauguin. Cézanne había entrado, siempre con su interés en la plasticidad pura, en escenas como las de jugadores de cartas, que repite en dos versiones, la segunda de las cuales sería definitiva para su nuevo estilo.

El aspecto mundano nocturno del cabaret parisino había sido introducido por Degas, amplificado por Toulousse-Lautrec, y desde ahí, tomado por E. Munch, se había convertido en motivo habitual, en escenario alemán, de algunos de los expresionistas: Kirchner, Beckmann, Grosz, Dix, hasta que el *Cabaret Voltaire* en Zurich, el 5 de Febrero de 1916, en los inicios del Dadá, se convierte él mismo en espacio protagonista físicamente de las actividades teatrales y lúdicas de Hugo Ball, de Hemmy Hennigs y del resto del grupo allí aglutinado.

De todo lo enunciado, llegando a los movimientos iniciados con el siglo XX, el Fauvismo, que había bebido las fuentes del Simbolismo, tan rico en toda suerte de escenas relacionales, precisamente se había alejado de sus contenidos buscando una mayor libertad de la línea y del colorido. Matisse, su formulador, realiza obras ya mencionadas a propósito del desnudo en el apartado precedente, con resabios de los temas de “la Edad de Oro” de Maurice Denis, de Paul Sérusier y de otros simbolistas, aunque el grueso de su aportación consiste en retratos, paisajes y figuras aisladas. Hay un personaje del Fauvismo, André Derain, que en esa fase de su repertorio cultivó la figura de mujer en am-

bientes mundanos, con rasgos que deben mucho a sus predecesores postimpresionistas, intensificando el colorido y simplificando el espacio.

El Cubismo es más rico en la representación de escenas variadas, pero no en los autores ni en los años fecundos iniciales de colaboración entre Braque y Picasso, y en la obra de Gris, en los que predomina una iconografía de la vida bohemia y artística, del estudio de pintura y del café: figuras de poetas, de escritores, músicos, saltimbanquis, arlequines, mujeres, naturalezas muertas con guitarras, violines, botellas de vino y licores, copas y vasos, pipas, cigarrillos, dados, naipes y palabras o fragmentos de las mismas referidas a los contenidos de los diarios[68]. Será en cambio en muchos de los seguidores del mismo en segunda o tercera línea. Al estar menos implicados en la creación de un nuevo lenguaje, algunos adoptaron una actitud de compromiso, y buscaron adaptar a los temas de anécdota las pautas formales cubistas, logrando unos resultados cubistizantes, manieristas de aquella corriente, que H. Hamilton califica de "segundones", sin titubeo. Albert Gleizes, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Roger de La Fresnaye, Henry Heyden, Alfred Reth, Marie Laurencin, muchos de los que habían expuesto en el Salón de Independientes en 1911. Albert Gleizes y Jean Metzinger publicaron en 1912 el escrito teórico y programático *Sobre el cubismo*, siete meses antes de que G. Apollinaire hiciera su célebre escrito *Los pintores cubistas*.

A La Fresnaye corresponden los lienzos *Coracero* (1910) y *La conquista del aire* (1913), de interés plástico relativo en el sentido de no ser aportaciones rompedoras aunque pertenezcan a ese ámbito de difusión del cubismo que excedió, con mucho, el de sus principales creadores[69], y realizados según la fórmula derivada de la creación cubista inicial.

---

[68] George Heard Hamilton, *Pintura y escultura en Europa, 1880-1940*, 1972, Madrid, Cátedra, pp. 97-98.

[69] *Idem*, p. 268.

El Futurismo en sus abundantes proclamas se define en contra de la tradición, de la obra de arte como un valor a conservar en museos "mausoleos". Por otro lado, fue optimista en exceso ante las novedades de la técnica, abogando por la ciudad mecanizada. Pesimista ante el presente italiano, a su entender hipotecado por el potente pasado histórico, se decanta por el nacionalismo a ultranza, utilizando en el primer manifiesto un lenguaje que ensalza la violencia y preconiza el desprecio de la debilidad, incluyendo en este campo a la mujer. Fue en buena medida un fenómeno de opinión y sentimiento de cansancio ante una tradición y unas circunstancias históricas; en cuanto a ideario estético, su búsqueda del dinamismo y la velocidad, así como la polémica como tono habitual, les apartaron de concreciones artísticas duraderas, dejando en cambio un poso de crítica muy importante y de vías alternativas a la creatividad, que tras el lapso de la segunda guerra mundial y la afinidad del segundo futurismo con el fascismo de Mussolini, fue recuperado por las nuevas pautas del arte del siglo XX. Las escenas de tumulto en la calle, las manifestaciones, los movimientos basados en la repetición de líneas y de torbellinos de luces, son habituales en sus pinturas, pero no en cambio las escenas intimistas, o de relaciones interpersonales. Los retratos de autores futuristas suelen ser anteriores a ese período artístico, como los referidos a sí mismo o a su madre, de Boccioni. Los bailes, al estilo de los espectáculos de París en Degas o en Toulousse-Lautrec, aparecen en varios de estos pintores, influenciados en distintas medidas por las técnicas del Divisionismo y del Cubismo. Su interés por representar el movimiento los hacía muy adecuados a sus propósitos. Gino Severini en algunas de sus obras, realizadas con ese sincretismo de técnicas, representa un argumento que cultivaron también otros futuristas: *Bailarina azul* (1912, Milán, col. part.); *La danza del Pan-Pan en el Monico* (rehecha en 1959 tras una destrucción). Todo ese espíritu se conecta con las obras que tienen su ubicación temática en otros contextos, aparte de la imagen visual.

El Rayonismo ruso, seguidor en parte del futurismo con aportaciones propias, insistió en algunas escenas de interior, como *La cómoda*, de Natalia Goncharova, o de pura actualidad temática, como *El Ciclista* (1912-13, San Petesburgo, Museo Ruso), de la misma autora, con esfuerzos por representar los objetos dentro de un espacio agrandado virtualmente a través del espejo y de juegos de reflexión y refracción de la luz, hasta llegar a la abstracción total como ocurrió con su compañero Mijail Larionov.

Los expresionismos fueron muy proclives a la representación de escenas de toda índole, impulsados por su fuerte emotividad implicada en la vida diaria, política, y por su búsqueda de un lenguaje visual propio para cada situación. En Bruselas, James Ensor introducía una iconografía de máscaras simbólicas, que caracterizaban a sus personajes, en ocasiones vestidos de burgueses y deformados para ver toda su parte convencional y corrupta. Temas como *La insidia*, *La envidia*, *Carnavales*, son pura parodia de la vida cotidiana, pero también reflejo de su idea de la decadencia del arte flamenco, que es su contexto. Otros como *Esqueletos discutiendo por un arenque rojo* (1891, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), llevan la parodia en clave de humor negro especialmente ácido, a despojar a los actores de connotaciones sociales inmediatas, aunque uno con gorro en piel parece simbolizar la parte fuerte, y el esqueleto pelado, el carente de triunfos sociales en vida, para representar la competitividad hasta el absurdo: dos seres supuestamente ya no vivos, pugnan por comer, o más bien por llevarse y triunfar sobre aquello que no necesitan. Mejor metáfora de la vida social es difícil encontrarla.

La burla está profundamente arraigada en géneros populares del pasado esplendor tanto del tardo renacimiento, con El Bosco, que en sus obras referentes a los pecados capitales, o en la más nítida *Subida al Calvario*, rodea la cabeza de Cristo de rostros gesticulantes convertidos en máscaras para indicar su maldad. En algunos retratos de género costumbrista bur-

gués, como *Los cambistas*, de Quentyn Metsys (n. 1466-1530, París, Musée Louvre), o en *Usureros*, obra del mismo autor (París, colección Cayeux), se daba esa parodia sobre unos rasgos personales. La tradición barroca recoge estos procedimientos, y Ensor directamente prescinde de toda caracterización personal, para quedarse con la "persona" entendida en el sentido etimológico, "máscara" en el teatro griego que caracteriza mejor al individuo que sus propios rasgos personales.

Edvard Munch es rico en imaginación en sus escenas de enfermedad, melancolía, y el simbolismo tiene una gran fuerza en él. Obras como *La danza de la vida* (1899-1900, Oslo, National Galeriet) con una estructura implícita de tríptico, ya que es un solo lienzo con una composición tripartita enlazadas las partes, en la que el autor representa la relación combinada entre las edades y estados de la vida, y los sexos. La muchacha joven vestida de blanco con azucenas a sus pies, la mujer fornida bailando agarrada en el centro, y la vestida de negro con aire mustio, aluden a un antes, en medio, y después del encuentro sexual, tema que amargó fuertemente al artista. Las caras son máscaras, y nadie se mira aunque se toque casi de una manera caníbal, para terminar como se había comenzado: en la soledad. Otro tipo de escenas, como la anécdota aparentemente intranscendente del óleo *La enredadera roja*, (1898-1900, Oslo, Museo Munch), compuesta por una casa rural grande, un camino y un personaje en primer plano situado muy oblicuamente, de rostro afilado y tonalidad verdosa, ejemplifica la envidia.

En la primera etapa del grupo *Die Brücke,* en Dresde, antes del trasvase a Berlín, hay multitud de imágenes de un denso colorido, fuerte pero con alguna dosis de amabilidad todavía. En ella aparecen figuras de muchachas en interiores con muñecas, enseres domésticos, en su habitación, evocando la pasión fauvista por el color, si no fuera porque sus tonos son más fríos, buscan más los azules y negro, por ejemplo; la piel de los modelos suele ser amarillenta, y los trazos angulosos. Ejemplos son los retratos de Franzi y de Marcela,

dos hermanas utilizadas como modelos por el grupo, con títulos genéricos alusivos a una muchacha, representada tanto por Kirchner como por Erich Heckel y por Schmidt-Rottluff. Puede citarse, entre otros, el de Kirchner *Cabeza de muchacha ante una silla esculpida* (Lugano, col. part.); y *Marcella* (1909-10, Estocolmo, Moderna Museet). Se ha dicho que el Fauvismo fue el expresionismo más amable del área francesa, frente al germánico mucho más amante de la polémica, y en muchas ocasiones, profundamente politizado. Pero las escenas favoritas de la mayor parte del Expresionismo son de multitudes en la calle y el aspecto de ésta, el paisaje, el bodegón, y el retrato.

La continuidad con los temas callejeros o de interiores de algunos postimpresionistas en ámbitos nocturnos tiene su prolongación en parte de Kirchner, con las prostitutas en las calles de Berlín en los inicios de la década del 10. Y una década larga más tarde, en Grosz y en Dix, pero son cuestiones sobre las que habrá que volver en otro apartado.

La *Pittura metafísica* reservó su interés asimismo hacia ciudades soñadas e ideales, y a escenas de difícil interpretación puestas en clave de enigma, y sirviendo de antecedente incuestionable de parte de los procedimientos paradógicos de Magritte y de Dalí en el Surrealismo. Títulos de Giorgio De Chirico en este sentido son: *Las musas inquietantes* (1916, Milán, colección particular) en que se que asocian de manera enigmática dos figuras de estatua de piedra, una sentada y otra de pie, con cabezas de maniquí sin facciones. Las rodean cajas o basamentos pintados en ritmos geométricos y una figura filiforme coloreada, de aspecto de bastón, sostenida en el aire. A un lado en la sombra completa, otra figura de textura pétrea pero vestida con traje de calle masculino da otro contrapunto más a esa *ausencia* de la inmediatez humana, eludida siempre y reducida a estos indicios intemporales, sin rasgos personales. El fondo lo completa la figura de una gran construcción con fachada monumental y cuatro torres, que en el lado opuesto contrasta con dos de sus características

chimeneas industriales. Escenas en que es preciso asociar libremente y divagar sobre su significado oculto por el artista de manera implícita o explícita, se dan en las series de "Los arqueólogos" y de "Los gladiadores".

Los autores que intervinieron en el Dadá, al seguir unas ideas ante todo iconoclastas frente a la tradición artística, vinieron a confluir en algunos aspectos con el Futurismo, aunque con otro tipo de actividades y un ideario en algunos sentidos opuesto, escéptico o contrario al intervencionismo militar que el grupo italiano había preconizado. No hay que olvidar que se forjaron como grupo en Zurich en el año 1916, cuando la ciudad suiza era territorio neutral y una especie de campo de acogida para gente desplazada de toda Europa, donde se encontraban algunos activos artistas. Con su inventiva continua en la creación de nuevas imágenes, hay un campo de difícil análisis si se pretenden encontrar iconos convencionales. Escenas como una pareja en día de la boda, pueden registrar una intervención tal que convierte un tipo de retrato costumbrista burgués, en una parodia. La autora alemana Hannah Höch, conocida más por las técnicas de fotomontaje y collage, logró impactantes imágenes en este sentido con óleos como *La novia (Pandora)* (1927, Berlín, Berlinische Galerie), en que la desproporción de tamaños de los contrayentes, la de la mujer agigantada con respecto al hombre, a la vez que los rasgos y expresiones inducen a una distorsión de lo representado, ya que la cara de esa mujer enorme tiene aspecto de una muñeca de cartón, aniñada y perversa a la vez en su inocencia, relacionada con el mito clásico de Pandora, la mujer que por saciar su curiosidad provoca el desastre al abrir la caja prohibida, que se puede trasladar al contexto del cuadro en la visión de la autora sobre el matrimonio y el rol de la mujer: tabú y desconocimiento, encadenado al fracaso, convirtiendo en agresión mutua la relación, manipulada, de apariencia inocente. Otro ejemplo de su acidez es *El mosquito murió* (1922, Berlín, Nationalgalerie). Los fotomontajes de Hartfield son muy próximos a la obra de la autora



Hannah Höch, *La novia (Pandora)*. 1927, óleo / lienzo, Berlín, Berlinische Galerie.

anterior, implicados primero en el Dadá y luego en el *Novembergruppe* berlinés[70].

Un creador constante de imágenes fue Max Ernst, que en la ciudad de Colonia, en contacto con los artistas como Hans Arp e I. T. Baargeld, y tras su intensa experiencia en la medicina mental, mas su interés por todo lo alusivo al poderoso mundo interior de los seres, formó un importante grupo Dadá, antes de empezar ya en 1921, a exponer en París con los surrealistas de Bretón. Ernst desarrolló una importante labor narrativa a través de la gráfica, años después de que en 1939 se trasladara a los Estados Unidos y evolucionara su trayectoria, lejos ya los años de las vanguardias europeas iniciales.

No menos potente fue la figura de Marcel Duchamp, antes comentado en el apartado correspondiente a los desnudos, por su particular afición a las parodias y paradojas con el soporte de temas relacionados con sus inverosímiles desnudos, novias y solteros. Asimismo Francis Picabia, del Dadá en Zurich, surrealista más tarde, y rico en etapas y variantes de su manera de hacer, fue muy fecundo en este tipo de producción, siendo peculiar su interés por parodiar el mundo mecánico en clave humana, o valdría decirlo al revés, el mundo humano en clave mecánica. Sus "mecanomorfos" sugieren escenas disparatadas de todo tipo, lo opuesto a la iconografía por la vía clásica, como ocurre con Duchamp, y en muchos otros aunque sin tanto peso para la posterioridad.

Los surrealistas, desarrollando el bretoniano "mito", tras homenajear a Sigmund Freud como fundador del Psicoanálisis y proclamar a través de Breton su convicción de que había que explorar el sueño, a través del cual se liberan los monstruos encerrados en el ser humano, haciéndole vivir en la presión psicológica y en la neurosis, crean tal variedad de propuestas de imágenes que resulta imposible análisis de las mismas si no es con detenimiento monográfico.

---

[70] La obra *La boda (Die Braut)*, está reproducida y comentada en: Werner Hoffman (Coord.): *Eva und die Zukunft*, 1986, Bonn, Prestel Verlag /Hamburger Kunsthalle, p. 202, y lám. 32.

El Suprematismo y el Neoplasticismo, por su abstracción total, desechan toda representación de lo cotidiano en claves cotidianas. El Constructivismo ruso a su vez, estuvo interesado en la dimensión social y práctica de las artes, pero en mucho menor medida, en su representación pictórica.

La ciudad

Uno de los géneros temáticos que más interesó a la parte figurativa de las vanguardias fue la representación de la ciudad. Esta preferencia reside en la gran urbe metropolitana, de la cual en las primeras décadas del siglo XX tienen patrones ideales que irán variando. París había sustituido a Roma en la descripción de sus calles y ambientes desde los impresionistas, y esta ciudad fue la protagonista del imaginario pictórico de las nuevas generaciones en las décadas finales del XIX. Gran parte de los postimpresionistas la tuvieron como eje de su actividad y como principio de su aprendizaje artístico en libertad extra académica, aunque casi todos ellos se apartaron de la misma en su fase de maduración personal buscando algo más allá del Impresionismo, y en parte sugestionados con la idea de otras latitudes más luminosas y primitivas donde refugiarse a vivir una vida más creativa. El sueño de Van Gogh desde los Países Bajos hasta París, pensando luego en el Sur luminoso del Mediterráneo francés fue uno de los casos bien conocidos. El abandono de Gauguin de ese París en el que había nacido y entrado en contacto con los impresionistas, y había desarrollado una existencia pequeñoburguesa normalizada después de haber sido navegante y conocer otras latitudes, en búsqueda de otras tierras, es otro de los casos notables. Bretaña, la isla Martinica, Tahití, y las islas Marquesas se volverán sus constantes, y la gran ciudad para él pierde todo protagonismo que no sean sus complicados lazos familiares pidiéndole dinero a su esposa.

Cézanne, el hombre provenzal acomodado que llevó una vida provinciana tranquila, se mantuvo fiel a las visitas habituales más o menos periódicas a París y sus acontecimientos

artísticos, y a la suya natal, Aix-en-Provence, y no tendrá el menor interés en su representación como motivo gran urbano.

De la ciudad moderna a la metrópoli

Con Edvard Munch la obra *El Grito* (1893, Oslo, Galería Nacional), considerada paradigmática de las nuevas propuestas, ya se desarrolla en ambiente urbano aunque sólo se refiere a él casi tangencialmente, lo mismo que en *Muchachas en el puente* (1899-1905, Oslo, G. N.). Munch había nacido en una ciudad noruega llamada Löten. La ciudad de Oslo, y diversas estancias de estudios en París, Italia y Alemania, de las que sacó importantes consecuencias, sobre todo de la obra de los impresionistas y en concreto, de Manet, por Van Gogh y por Toulousse-Lautrec. Berlín y Oslo, transformados en su imaginario por estas experiencias, serían en adelante marco de referencia indispensable de sus obras como se ha señalado, y con él se inicia el cambio paulatino de interés desde París hacia Berlín, como con Ensor ya se había producido el desplazamiento, más bien toque de atención, de lo parisino a Bruselas, en una era en que tomó protagonismo un arte más nórdico.

Pero otras corrientes de vanguardia, más o menos simultáneamente, tenían aún su trayectoria centrada en París. Los pintores fauvistas, los cubistas, e incluso los futuristas italianos, tuvieron el centro de su actividad en París, aunque con distinta casuística. Matisse hizo de París su medio natural después de abandonar la abogacía, y el Fauvismo está ligado profundamente a sus actividades teniendo como punto de referencia la riqueza cultural y la posibilidad de conocimiento de otras culturas a través de las tiendas de antigüedades y museos parisinos, además de los viajes. Sin embargo, la ciudad en sí no es motivo preferente para Matisse, extasiado ante las posibilidades de color del paisaje y de la figura. Raoul Dufy representará escenas de Marsella y del Mediterráneo, con su exquisitez colorista y su enorme sentido del dibujo estilizado. André Derain en su etapa inicial parisina y tras visitar Londres, posee un interesante re-

pertorio urbano, y realiza cuadros que recuerdan en ocasiones a los impresionistas, con su interpretación más fuertemente colorista, de la ciudad de Londres. *El puente de Westminster* (1905, París, colección particular); *Efectos del sol sobre el agua en Londres* (1906, Musée de Saint-Tropez), o la obra *Big Ben, Londres* (1905, Troyes, Musée National d'Art Moderne), entre otras de temática similar a la de las barcas de Monet y otros impresionistas. No será, no obstante, una visión detallada que exalte la vida de la ciudad, sino sus ambientes acuáticos para exaltar la luz y el color.

El Cubismo como corriente, no se sintió interesado por la representación de la ciudad misma, sino por algunas de sus gentes y por los objetos, como señalábamos con anterioridad. Sin embargo, algunos autores específicos, como el órfico Robert Delaunay, la tomaron como motivo específico de alguno de sus títulos, como en *Ciudad de París* (1911-12. París, Musée National d'Art Moderne), comentada a propósito del tema del desnudo por la presencia del grupo de "las tres Gracias" en el centro. Estructurada en tres partes a modo de tríptico, posee dos referentes importantes a la ciudad: uno el embarcadero del Sena, y otro la torre Eiffel. A ella dedicó otros cuadros, con unos ritmos movidos donde parece que las casas se vienen encima del centro que evocan el Futurismo, y se alude de manera tenue, casi abstracta, en el cuadro realizado en memoria del primer piloto que sobrevoló el Canal de la Mancha: *Homenaje a Blériot* (1914, París, colección particular). Interesado a la vez por recoger los motivos señeros de la nueva tecnología, y que empezaban desde la exposición de 1889 a ser el emblema de París, y por desarrollar el mundo del color dentro de la estructuración en planos en que estaba empeñado el Cubismo, fue uno de los pioneros de la pintura abstracta.

Fernand Léger, como el anterior, se acercó al cubismo y al mundo del color, siendo considerado órfico en la calificación de Apollinaire. Interesado como los futuristas en la modernidad y la mecánica, creó un lenguaje de volúmenes cilíndricos, cónicos

y curvos vistos en sección y con un colorido primario intenso. Aparte de los temas de la industria y la figura humana, dedicó bastantes obras a motivos urbanos. Son títulos suyos: *Los círculos de la ciudad* (1920, Biot, Musée Fernand Léger) entre otros.

Una de las notas características del Futurismo fue su apuesta por el progreso, y de ahí sus amargas críticas a la tradición cultural y a la situación política italiana, así como su exaltación de la velocidad y la máquina. La urbe cobra para ellos un sentido especialmente importante. En este sentido vienen a coincidir, una vez más, con los expresionistas alemanes. En Milán, la ciudad del Norte industrializada y desarrollada, se firma el primer *Manifiesto de los pintores futuristas,* que se publica en París en el diario *Le Fígaro* el 20 de Febrero de 1909. La ciudad industrial será uno de sus motivos, al que dedican importantes series de obras. Desde Umberto Boccioni, que antes de la renovación estética hacia un dinamismo universal, pintando con técnica simbolista cercana al Art Nouveau *Ídolo moderno* (1911, Londres, colección particular) representada como un rostro de anciana vampiresa de corte expresionista. Pronto abandonaría este simbolismo, para pasar a una descripción de las afueras de la ciudad de Milán en las horas iniciales del día en que comienza la jornada laboral. Pese a lo prosaico del tema, realiza unas obras sumamente poetizadas mediante la luz. El Divisionismo como técnica es quien guía estas obras inmediatamente anteriores a las declaraciones futuristas como grupo, por una nueva pintura.

La moderna vida urbana se exalta en el *Manifiesto de los pintores futuristas*, publicado el 11 de febrero de 1910. En contra del culto al arte del pasado en Italia, preconizaba un arte nuevo que reflejase "…la vida frenética de nuestras grandes ciudades y la excitante nueva psicología de la vida nocturna…". En 1911 Luigi Rusolo en el manifiesto *Arte de los ruidos*, en un conocido pasaje del texto señalaba que, los nuevos artistas estaban "saciados", con respecto a las grandes músicas del pasado, y encontrando "…más placer en la combinación

de los ruidos de los tranvías, de los motores petardeando, de los carruajes y multitudes aullantes", que en el ensayo, por ejemplo de la "Heroica" o la "Pastoral"[71].

Entre otros títulos futuristas, destacan las obras ya mencionadas a propósito de la luz y la línea como las de Umberto Boccioni *La calle entra en casa*, (1911, Hannover, Sprengel Museum); *La ciudad se levanta* (1910-11, Nueva York, Museum of Modern Art); la de Giacomo Balla, su conocido estudio de la luz de una farola en la calle titulado *Lámpara de arco* (1909, Nueva York, Museum of Modern Art). A Carlo Carrá corresponde una escena tumultuosa, que sirve más tarde de referencia en la representación de manifestaciones callejeras en los autores alemanes de la Nueva Objetividad, en concreto las obras de Grosz *Metrópolis*, (1916-17, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) y sobre todo, la que titula *En memoria de Oskar Panizza*, que por su atmósfera de locura y revuelta en la calle, la composición agitada y dislocada, y lo colores rojizos, se suele relacionar con la obra del italiano *Entierro del anarquista Galli* (1911, Nueva York, Museum of Modern Art). Las manifestaciones patrióticas a favor de la intervención de Italia en la Gran Guerra, están representadas, entre otras obras futuristas, en Giacomo Balla *en Manifestación patriótica* (1915, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), y el ambiente caótico de la ciudad en Gino Severini: *El Nord-Sud* (1912, Milán, Pinacoteca Brera).

El Futurismo ofreció una original y anticipada visión de la arquitectura para la ciudad, que debía ser constantemente renovada, como queda de manifiesto en el programa firmado por Antonio Sant'Elia y Mario Chiattone, que exponían juntos en Milán, dibujos y planos sobre la "ciudad nueva", que Marinetti interpretaría como el *Manifiesto de la arquitectura futurista*, emitido en julio de 1914[72].

[71] J. M. Nash, *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*, 1975, Barcelona, Labor, pp. 35-39.

[72] En Ulrich Conrads, "Arquitectura futurista", en *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, 1973, Barcelona, Blume, pp. 50-57.

Por otra parte, conviene destacar que los futuristas siguieron pautas de difusión típicamente políticas, y para ello pagaron anuncios en los periódicos, hicieron presentaciones en ciudades europeas lejanas entre sí y todas ellas con algún protagonismo cultural, y que aparte de París, que fue su eje de actividades a través de Severini, su nexo principal con la vanguardia internacional allí instalada, llevaron sus teorías a Rusia en San Petesburgo, donde dejó buena simiente ya que la modernidad, en aquel país, pasó a ser sinónimo de "futurismo". Pero también Bruselas y otras más recibieron su embajada[73].

El Expresionismo, junto con la corriente futurista, fue posiblemente la modalidad de vanguardia más implicada en la representación de la ciudad. Fuera del ámbito alemán, pero siguiendo ese desplazamiento de lo artístico desde lo mediterráneo, con Roma primero y París más tarde como modelos por excelencia, en Bruselas se da la aparición de una iconografía urbana y de ciudadanos de carácter muy cáustico en manos de James Ensor. Lo hace desde la perspectiva de un solitario que no se integra en grupos de vanguardia, aunque entre en contacto con el grupo *Les XX*. La sátira iba a ser su manera de expresar el sentido de la decadencia flamenca en general y en la pintura en concreto, pintando personajes que oculta tras máscaras diversas con simbolismos propios. Este sentido se globaliza en su obra de gran envergadura *Entrada de Cristo en Bruselas* (1888, Malibú, Colección Paul Getty), temática que cuenta con varias versiones del autor.

Pero el proveedor de iconografías más duraderas para el arte alemán de las primeras décadas del siglo XX fue posiblemente Munch. Como se viene citando en este trabajo, son numerosas las escenas de su propia obra, como en la más conocida, *El grito* (1893) y otras como *Muchachas en el puente* (1899-1905), que se desarrollan en Oslo en los puentes de la ciudad. En ellas se reúne un profundo simbolismo del paso del tiempo y de la vida.

[73] Simón Marchán, *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917),* 1994, Madrid, Espasa Calpe, S. A.), pp. 448 y ss.



J. Ensor, *La entrada de Cristo en Bruselas.* 1888 óleo /lienzo, Malibú, Col. Paul Getty.

En la primera de ellas, bajo el signo de la desesperación del hombre en soledad en un contexto donde pasa gente pero se desconoce y ni se mira. En la segunda, ligeramente atenuado el efecto de las aguas negras del río, como un mal presagio, por el colorido esperanzador de la vestimenta, propio de la juventud, de las muchachas. Otra obra suya con estos rasgos de indiferencia es el *Atardecer en la calle Karl Johann*, donde la máscara es la única manera de definir los rostros de seres que pasan juntos e inadvertidos por la atmósfera de luz cenital de la ciudad.

Con otra dicción formal, es decir, sin ninguno de los rasgos del Art Nouveau que en Munch aún eran visibles en las ondulaciones de la línea, E. L. Kirchner será probablemente el mejor sucesor del noruego. Sus representaciones de la ciudad son de dos tipos en cuanto al contenido. Unas, como *La torre roja en Halle* (1915, Essen, Folkwang Museum), o la berlinesa *Puerta de Brandenburgo* (1929, Berlín, Nationalgalerie), en que apenas hay transeúntes y coches y la composición se centra en aspectos de la ciudad misma; y tipos de las calles de Berlín, por lo general prostitutas, trajeadas de manera vistosa, con faldas acortadas hasta por encima de los tobillos a partir de la Primera Gran Guerra, con estrafalarias boas de piel y sombreros tocados con plumas, sumamente maquilladas. *La calle*, *Cinco*

prostitutas en la calle, *Mujeres en la calle* (1915, Wuppertal, Von der Heydt Museum), entre otras, son verdaderas series temáticas con el mismo argumento: viandantes que van a su negocio por las calles de la gran ciudad, sin conocerse la gente, con unos rasgos más impersonales y llamativos del reclamo sexual mercenario en la vida moderna, que Simón Marchán analiza cumplidamente a propósito de la temática urbana[74]. En otras aparecen también algunos hombres, paseantes incomunicados, viandantes rápidos que han perdido el poso tranquilo del mirón del realismo francés, acaso posibles clientes.

El continuador más contundente de esta temática es George Grosz. En su obra gráfica dedica importantes series a lo que ocurre en la ciudad, la "Gran Babilonia" en que se había convertido Berlín. La época de Grosz, que coincide en parte con la de la Nueva Objetividad, se desarrolla desde 1925 hasta el principio de los treinta aproximadamente, y tendrá a la ciudad de Berlín, a la que el grupo *Die Brücke* se había trasladado desde Dresde, como marco de referencia casi ineludible de sus escenas. El lienzo *Metrópolis* (1916-17, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) es relevante en esta iconografía de la ciudad, que con el mismo título y en versión collage, sería obra referente de Paul Citroën, como señala Marchán, para la cinematografía moderna en que se exalta el mito de la gran ciudad, con la exaltación del rascacielos, como comenzaba a ocurrir en Nueva York, en la que confluyen los mitos de la gran ciudad, y el maquinismo. Los temas de los "Mutilados de guerra", cerilleros, mendigos, militares o prostitutas en la calle, de Grosz, tienen relación temática con la obra de Kirchner, pero la mendicidad y el aire de una sociedad viviendo entre la indigencia y la picaresca, son propios de los años de la república de Weimar en concreto[75].

---

[74] Simón Marchán Fiz, *Contaminaciones figurativas*, 1986, Madrid, Alianza Forma, pp. 60-63.

[75] Simón Marchán, *Contaminaciones figurativas*, 1986, Madrid, Alianza, pp. 144-145. Aspectos también abordados en: Julia Barroso, *Nuevas iconografías. El verismo alemán de los años 20*, 1989, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 59-67.



E. L. Kirchner, *Mujeres en la calle.* 1915, óleo / lienzo, Wuppertal, Von der Heydt-Museum. (Detalle).

Düsseldorf es otra de las ciudades que emerge en la iconografía de George Grosz, con obras como *Sin título* (1920, Düsseldorf, Kusntsammlung Nordrheinwestfalien), que evoca la fría arquitectura racionalista como marco del desperso-



G. Grosz, *Metrópolis*. 1916-17, Madrid, Museo Thysseen-Bornemisza.

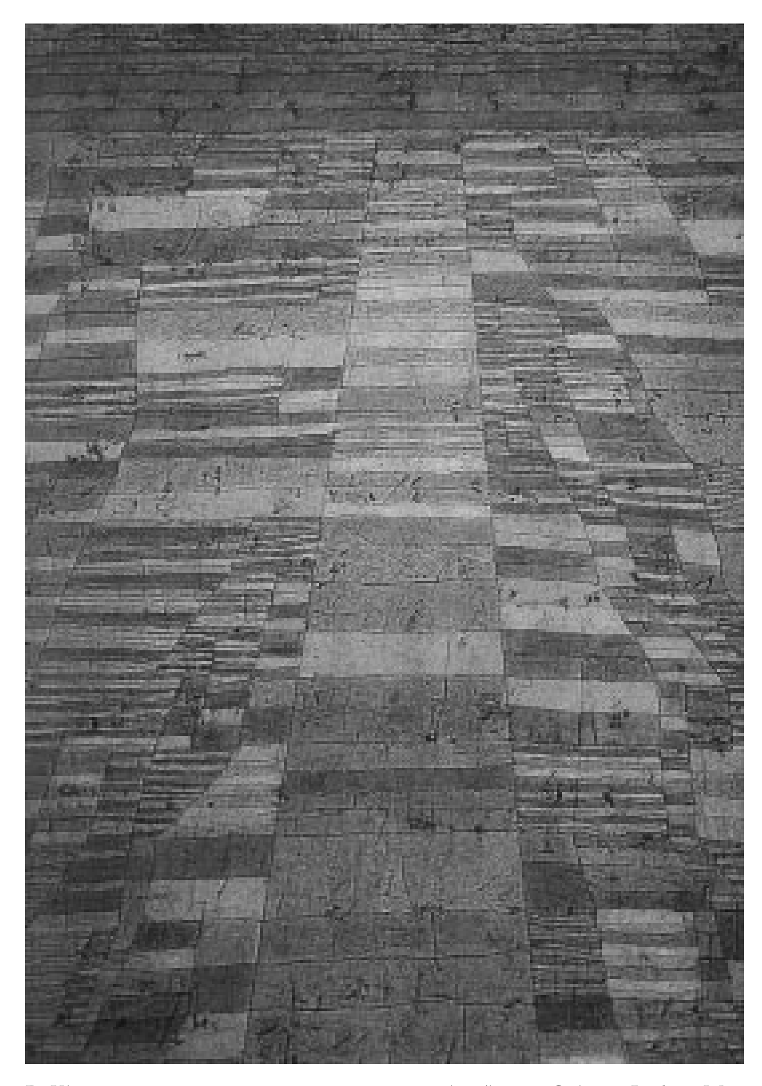
nalizado "hombre sin atributos", parafraseando a Robert Musil, e incorporando el *manichino* de Giorgio de Chirico para simbolizar a ese hombre sin rasgos propios. La visión desesperanzada del novelista austríaco aún permanece de actualidad, como se pone de manifiesto en la reedición en los tiempos actuales, de la enorme y densa novela[76].

August Macke en cambio, pese a su pertenencia al grupo muniqués *Der blaue Reiter*, considerado expresionista por lo general aunque en él se patentó una parte de la abstracción

[76] Robert Musil publica en 1933 el libro segundo, donde concluía importante y voluminosa novela. La reedición de *El hombre sin atributos* aparece comentada en: Ignacio Echeverría, "Musil y el vacío del mundo moderno. La salvación del espíritu", *Babelia* (diario *El País*), 6-octubre-2001, pp. 1 y ss. Juan Antonio Ramírez, "La ciudad surrealista", en Antonio Bonet Correa (Coord.): *El Surrealismo*, 1983, Madrid, Cátedra, pp. 57-69.

lírica moderna, representó de manera muy diferente esa angulosidad de Kirchner. Sus escenas más frecuentes se dan en los parques de las ciudades, algunas con una mujer contemplando los escaparates de una tienda, como *Sombrerería* (1914, Essen, Folkwang Museum). Los rasgos son suaves, las tonalidades vivas pero no agresivas. Lo que les da el toque definitivo expresionista es, en todo caso, que sus personajes, hombres, niños y mujeres, carecen de rasgos en el rostro. Es la impersonalización que los impresionistas lograban con el destello de las luces y la pincelada reduciendo a las figuras a puntos oscuros con sombras coloreadas. Ahora Macke recoge un procedimiento que había utilizado Munch, pero con una considerable pérdida de fuerza. Podría decirse que la cuestión crítica en escenas tan apacibles en apariencia, reside en su mutismo, en esa pérdida de la personalidad.

La ciudad reducida a sugerencias de planos y colores de un gran lirismo, a pesar de la imagen falsamente geométrica, es motivo también de representación en Paul Klee, el gran creador independiente en el fondo, pero siempre tomado como referente tanto del Expresionismo como del Surrealismo. Cuenta con muy variados ejemplos de la introducción de la organización urbanística y de la arquitectura, como elementos compositivos de sus lienzos, de apariencia tan simple e ingenuísta en principio. Puede citarse en este sentido, entre otras obras, su acuarela *Calle principal y transversales* (1929, Colonia, Ludwig Museum). La composición basada en una fina retícula de líneas entrecruzadas induce a imaginar un firme trazado geométrico, que en realidad está siendo deconstruído. La manera de producir este efecto es la irregularidad de los trazados en contraste con la apariencia uniforme al primer golpe de vista: unas líneas convergentes se pierden en la perspectiva de la lejanía como ejes de fuga renacentistas, con su punto de unión detrás del soporte; en otros sectores la tortuosidad de los trazados altera el efecto de paralelismo en perspectiva. No se diferencia una línea del horizonte, al estar ocupada por esta trama, en visión alzada, toda la superficie



P. Klee, *Caminos principales y secundarios.* 1929, óleo /lienzo, Colonia, Ludwig Museum.

del cuadro. El colorido es suave, pero Klee combina tonos fríos, pastel y cálidos con un equilibrio sorprendente. Al final, este *cardus* o eje central del urbanismo romano, sugiere de manera muy vaga lo que el título induce a percibir: que se trata de calles de una ciudad. Este rasgo de truncar la visión

como en la hoja parcial de un sector de ciudad visto en un plano de bolsillo, resalta la fragmentariedad de la visión contemporánea del arte.

La ciudad desde el punto de vista de la planimetría es lo que, en esencia, aparece en algunas obras abstractas de Piet Mondrian. En unas pocas ocasiones representó el reflejo de lo que es el diseño de las ciudades en el plano, mediante una intervención estética cuyo efecto es la reducción a un conjunto de líneas geométricas que se entrecruzan; marcadas por hitos de luz y color diversos. Muy en síntesis responde al ideario del Neoplasticismo holandés de la revista *Stijl* fundada en 1917, que aglutinó a un importante contingente de arquitectos y diseñadores como Rietveld y Oud. Buscaban una síntesis entre individuo y universo, huyendo de toda subjetividad, y a través de esa corriente se influyó en alto grado en la trayectoria de la arquitectura contemporánea.

Piet Mondrian, aparte de pintar los alrededores de Amsterdam en paisajes de inicios del siglo, antes de su contacto con el cubismo, y tras esta experiencia con temas como el manzano y el óvalo, sintetizó su famoso lenguaje abstracto con colores primarios, blanco y negro, separados por trazos negros. Obras en concreto con títulos basados en aspectos de la ciudad moderna son *Victory Boogie-Woogie* (1943-449, Meriden Connecticut, colección particular), y *Broadway Boogie-Woogie* (1942, Nueva York, Museum of Modern Art).

Ciudades de la evocación

Un aspecto que contrasta con la anterior linealidad y huída de la subjetividad, es la existencia de lo que se puede considerar que representa todo el ámbito de corrientes artísticas inclinadas a la exploración del fondo del individuo, como el Dadá y el Surrealismo, o a la contemplación estática de la tradición clasicista entendida fuera del tiempo y del espacio, *metafísico*, con recursos formales muy sutiles basados en el Manierismo. La ciudad es una de las constantes de la obra del pintor “metafísico” Giorgio De Chirico. Na-

cido en Atenas y de padres italianos, con formación alemana, en él confluyeron influencias de la cultura nórdica, como las de los filósofos Nietzsche y Schopenhauer, además de las clásicas: Nicolás Poussin, Claude Le Lorrain, Arnold Böcklin, Max Klinger, o Caspar David Friedrich. Este creativo autor que está en los fundamentos de un amplio sector de las vanguardias posteriores, trasladado a Italia en su juventud, cifró en la ciudad de Ferrara interpretada como escenario de un ensueño, fuera de cualquier signo de inmediatez y de realismo, el tema más perenne de su producción. Siempre hay algún edificio grande con arcos que recuerdan el Renacimiento italiano, o con aspecto de fortaleza pesada. Otro elemento constante son las altísimas chimeneas, fruto de la cultura industrial reciente, que contrasta con la apariencia intemporal del resto de la arquitectura y de todo el ambiente creado. Estas ciudades están pobladas de seres pétreos, que suelen ser estatuas de Ariadna o de otros personajes de la mitología clásica, y a manera de contrapunto moderno, como en los contrastes entre lo antiguo y lo nuevo de las arquitecturas, de maniquíes de madera y tela o cuero, sin rasgos en la cara. En ambos casos, edificios y representaciones antropomórficas a través de una mediación alusiva a la humanidad, están envueltas en una misma atmósfera que saca del tiempo presente tanto a los iconos antiguos como a los recientes, en oposición a todo intento de actualidad. Esa ciudad es un escenario intemporal, realizado en una red de perspectivas en que se suelen enfatizar las líneas de fuga y los focos compositivos muy descentrados, y se carece de atmósfera. Esa limpidez utilizada por los pintores del Quattrocento, por el naïf, por el Surrealismo de factura académica y por el posterior "realismo mágico", contemporáneamente fue introducida por De Chirico en su factura "metafísica", y desde ahí, pasará a ser un recurso frecuente en pintores de las corrientes mencionadas. La ciudad de Ferrara se convierte en cita obligada cuando se habla de la obra de este pintor, sometida a un tratamiento de dis-



G. De Chirico, *La torre roja.* 1913, Venecia, col. Peggy Guggenheim.

tancia emotiva y a la vez, controlada, que iba a gravitar años después sobre la imaginería de los autores surrealistas. Edificios concebidos como decorados, que proyectan inmensas sombras en el espacio de la composición; personas vaciadas de su personalidad viva, como estatuas durmientes, pueblan esos escenarios, en muchas de sus obras, de las que se puede destacar *La torre roja* (1913, Venecia, col. Peggy Guggenheim). Para Juan Antonio Ramírez, queda claro a partir del análisis de Breton, la disconformidad de los surrealistas con la conformación del mundo que habitamos, del espacio: Euclides no es su maestro, y no les satisface "…el mundo reconocido … ni en su propia apariencia fenoménica, ni el modo como es representado"[77].

Los surrealistas, dentro de la inmensa gama temática en que se movieron, y abiertos a cualquier propuesta de la imaginación más espontánea, dieron cauce a escenas que, aún

[77] Juan Antonio Ramírez: "La ciudad surrealista", en Antonio Bonet Correa (Coord.): *El Surrealismo*, 1983, Madrid, Cátedra, pp. 71-90.

cuando son descifrables, resultan de difícil interpretación por su propia índole. Por hablar del conjunto, las obras de Max Ernst se acercan al visionarismo metafísico en De Chirico, de manera parecida a Hans Arp. Paul Klee, que participó en la exposición surrealista parisina de 1925, tiene un rico mundo de escenas basadas en temas de la naturaleza, pero asimismo recoge todo un mundo de las tensiones de su propia vida, como de los turbulentos años previos a la guerra y los de la misma, que vivió en la *Bauhaus* de Dessau. Las ciudades que aparecen en algunas de sus obras como la mencionada, *Calle principal y transversales* o *Caminos principales y secundarios* (1929, Colonia, Ludwig Museum), tienen mucho de misteriosas y visionarias; su fuerza reside en la sugerencia de lo irreal y soñado, mediante los recursos del colorido y las múltiples y finas líneas trazando espacios mentales aunque deriven de la realidad. Más que ilustrador de la ciudad, René Magritte alude a la misma, Bruselas por lo general, como fondo o parte de la escena de sus personajes con bombín, asociando elementos de manera extraña. En *Los paseos de Euclides* (1955, Minneapolis, The Art Institut), recién aludida y también a propósito de los juegos formales geométricos, es esa la visión de las calles belgas con casas de estilo ecléctico de tonos apagados y cubiertas grises, en los centros burgueses residenciales. Esa misma tipología se repite en otras obras suyas. Un paraje soñado, visionario, es el que ofrece Magritte en su conocida *El imperio de las luces II* (1950, Nueva York, Museum of Modern Art). Una casa residencial de dos pisos y torre lateral de tres, envuelta en las sombras de los árboles, se refleja en un pequeño lago delantero iluminado por el reflejo de una potente farola. El ambiente de la parte inferior del lienzo parece nocturno, mientras en la superior, un celaje azul celeste con nubes sitúa al espectador en la ficción de luz de día. Esta tensión inexplicable, así como el mundo de reflejos y oposiciones de las luces, crean un ambiente mágico de una manera sutil, sin contrastes bruscos expresivos basados en los argumentos, sino en el propio sin sentido de la situación cromática.

Paul Delvaux comparte ese sentido de lo irreal y mágico de quien fue su maestro, Magritte. Obras como *La vía pública* (1948, Bruselas, Museo Real de Bellas Artes) combinan el personaje central de una "Venus yacente" al estilo de Giorgione, en mitad de una calle. Le acompañan otras tres vestidas de negro, con cinturones y joyas recamadas, y con tres enormes lazos malva detrás de la nuca, haciendo un profundo contraste entre la figura de la cortesana y la compañía mágica y sentido ritual de las otras tres. A los lados como si se tratase de un decorado, se ven casas urbanas, y más chocante aún, en el centro, la perspectiva curva de una vía y un tranvía que avanza hacia el plano primero de la escena, la figura recostada, produce ese efecto de ambigüedad y de enigma de la situación. En otra obra, *La ciudad dormida* (1938, Londres, Centro de Arte Surrealista), mediante la visión de cuatro mujeres desnudas con diferentes actitudes y ropajes, que las van ocultando en progresión; y mientras por otro lado un hombre convencional de imagen actualizada, se asoma desde un lateral a la contemplación de la mujer ideal, envuelta por la melancolía de la plenitud, el ocaso y la muerte, todo ello en el marco de una ciudad clasicista que evoca el antiguo arte romano, pero también el más cercano barroco francés. Una luz de luna incide en la blancura de los cuerpos y de las arquitecturas, opuesta a la oscuridad del cielo y al verde agreste de unos conos montañosos demasiado cercanos para ser de la ciudad, en la que los árboles pelados sin hojas son indicio de la vida pasada y de la muerte que se aproxima. Todo un delirio de ensueños a propósito del eros, la vida y la muerte.

El caso de Salvador Dalí, aunque surrealista figurativo, es bastante distinto en el tipo de representación. Su iconografía y su obra son muy variadas y numerosas. La ciudad como tal no aparece en sus obras, pero sí la referencia a lugares y pueblos de su entorno vital. El mediterráneo visto desde Cadaqués con sus calas, y una ciudad visionaria que evoca las de G. Chirico está en el fondo de obras como *El farmacéutico de*

Figueras que busca absolutamente nada (1936, colección particular), con una visión en primer plano del edificio de la iglesia, y a sus pies discreto y arracimado, la fisonomía del pueblo, con un entorno desértico y la figura del hombre aludido en textura pétrea, todo con crudos contrastes de luz.

La ciudad, en definitiva, se enseñorea de una pequeña parte de la pintura de los surrealistas, con el fuerte antecedente de la pintura metafísica y los retazos de referencias de fondo en otros pintores. Como argumento lineal en potencia, igual que todo motivo estructurado con solidez, se escapa de los límites tan difusos de aquellos creadores de lo indefinible por excelencia.

Recientemente, el tema suscita una importante actividad en la programación museográfica de algunos museos de arte de contemporáneo. La Modern Tate de Londres realizó la exposición *Century City. Art and Culture un the Modern Metropolis*, tomando como referencia artistas consagrados de las ciudades europeas de Viena, París, Moscú, Londres, la americana de Nueva York, y las "no occidentales" de Lagos en Nigeria, Bombay en India, y Río de Janeiro en Brasil. La temática monográfica fundía aspectos de la arquitectura, música e iconografía pictórica y procedente de otras artes visuales.

La temática religiosa

En ocasiones anteriores hemos planteado el interés de algunos artistas de las vanguardias históricas por una temática, en principio y dentro de ese ámbito, tan execrada, por las vanguardias y fuera de vigencia, como la religiosidad. De una manera más veces en clave de rechazo enfático que de aceptación o sublimación, el artista de vanguardia recurrió al fondo temático e incluso iconográfico propio de la tradición cristiana en que está inmersa nuestra cultura, para plasmar en esa imaginería sus frustraciones y proyecciones, sirviéndole de vehículo de desahogo y denuncia. Por lo general se trataba de referentes cristianos, ya que estamos hablando de la propia tradición histórica de los artistas, pero también aparecen

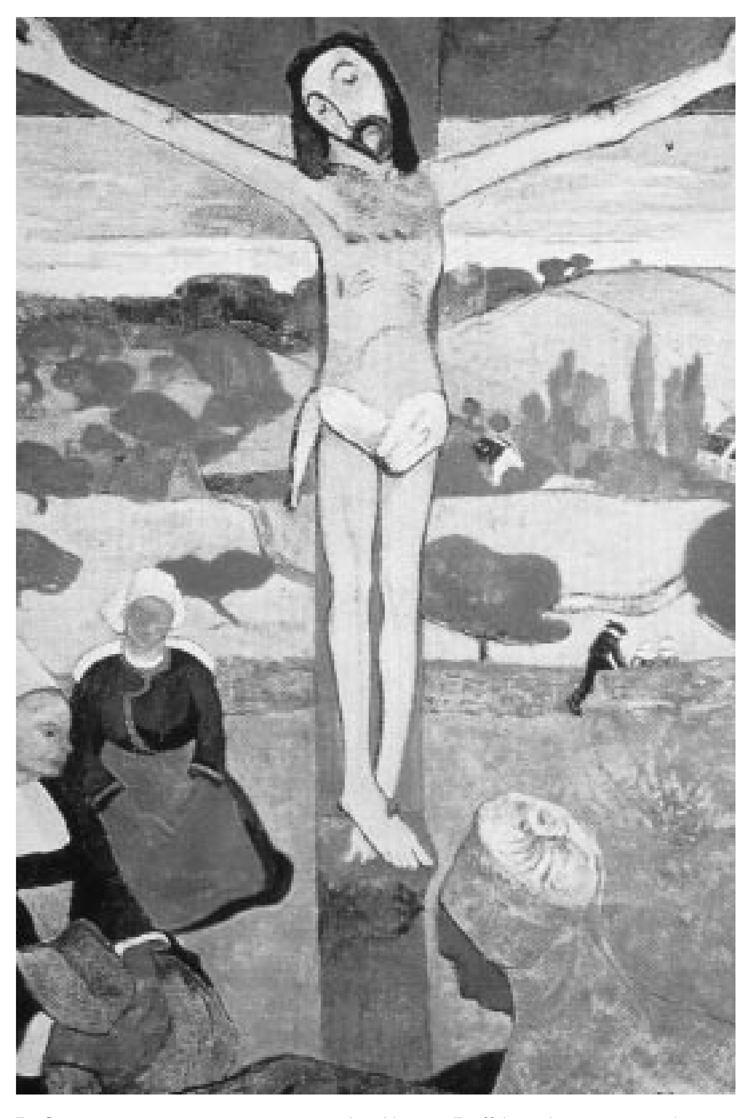
en ocasiones iconografías extraídas de diversos credos orientales que habían tenido diferentes puertas de entrada en el mundo occidental desde numerosos episodios del pasado histórico, y de manera menos remota, con el Rococó dieciochesco con la introducción de motivos chinos y japoneses en su decoración y estampa; en el Romanticismo, con su amor e idealización de lo oriental; en el Modernismo finisecular con su sincretismo de culturas; y finalmente, con la incorporación en las propias vanguardias de los mitos de evasión a que alude Micheli entre otros.

Como ya se señalaba a propósito de los artistas que pertenecieron a corrientes artísticas precursoras de las vanguardias, los Impresionistas no destacaron en el empleo de temática religiosa, sino que ésta, junto con el cuadro de Historia, fueron arrinconados en conjunto. Sin embargo, en autores como Manet, se encuentra la excepción que confirma la regla ya en la antesala de la era impresionista. La tradición piadosa, que no es su caso, había tenido fuerte vigencia a mediados del siglo XIX. Autores como J. F. Millet se habían anticipado al naturalismo pleno más prosaico, al presentar de manera dignificada e idealizada, las figuras humildes de los campesinos franceses en actitud de oración y fusión con lo sobrenatural, como en el famoso *Angelus*. Su ejemplo no se limitó al momento de su aparición sino que, décadas después, Vincent Van Gogh tomó sus escenas como referencia, y las copió y recreó en diversas ocasiones. Por otra parte, el ala simbolista, más influída por las imágenes literarias, recurría de manera habitual a una temática que le era afín. Esos hechos no se daban de manera completamente independiente, sino mediante frecuentes vasos comunicantes entre ambas actitudes. El mundo de los prerrafaelitas ingleses, nazarenos alemanes, y parte del art nouveau, plantea con frecuencia una iconografía religiosa. Paul Gauguin es famoso como introductor de estas imágenes, con un novedoso toque laico en el contexto, en *El Cristo amarillo*, en *Calvario. Cristo verde*, (1889, Bruselas, Museo de Bellas Artes) y además de otras obras, en su

Autorretrato con el Cristo amarillo. Al menos dos interesantes óleos de E. Manet trataban de manera más tradicional, salvo en la crudeza de las luces, sus dos lienzos del Museo Metropolitano de Nueva York, y del Art Institute de Chicago, señalados con anterioridad.

Al analizar *La temática religiosa en las vanguardias artísticas*, señalé que, ya desde sus raíces, en las protovanguardias del Impresionismo y en los grandes independientes que le sucedieron, había cierta insistencia en representar situaciones y personajes de la tradición religiosa. Manet dentro de la primera corriente, y Gauguin entre los independientes, destacaban en el planteamiento de estas cuestiones. El primero seguía un tratamiento heredero del naturalismo barroco en la figura y la composición, variando de manera atrevida en el tratamiento de la luz; el otro, con una libertad de arte alternativo, pintaba de amarillo el cuerpo de su Cristo bretón más conocido, dándole el título de *Cristo amarillo* (1889, Buffalo, colección particular), utilizando el color como elemento definidor del propio contenido de la obra. Este lienzo no fue aceptado por el cura párroco de la iglesia a quien se lo ofreció, después de utilizar un mecanismo de realizar una pintura de apariencia laica, que en el romanticismo alemán había impactado de manera revolucionaria con *La Cruz en la montaña*, o *Altar de Tetschen,* de Kaspar David Friedrich (1807-1808, Dresde, Staatsliche Kunstsammlungen). Encargado para la capilla privada de los condes de Von Thun-Hohenstein, representaba una cruz con la figura de Cristo, frente a las más habituales anicónicas del mismo, en un paisaje transido de espiritualidad similar a otros del autor sin motivo externo religioso, salvo su propia carga mística. La obra acabó en el dormitorio de los condes, y provocó una intensa polémica que duró cerca de dos años, al emblematizar un nuevo género: el paisaje religioso[78].

[78] La obra conjunta a que nos referimos, es: Julia Barroso: “La temática religiosa en las vanguardias artísticas”, en *Homenaje a Juan Uría Ríu*, 1997, Oviedo, Universidad. Respecto a la historia del altar, ver: Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich. Vida y obra*, 1980, Barcelona, Blume.



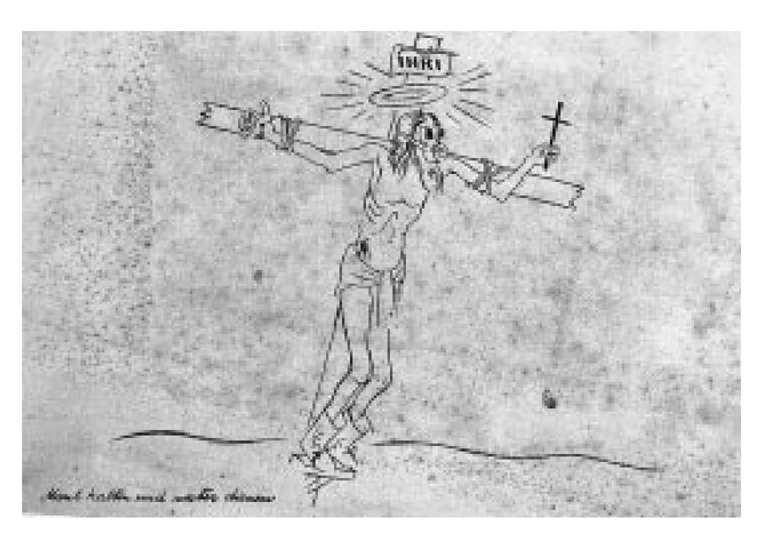
P. Gauguin, *El Cristo amarillo.* 1889, óleo / lienzo, Búffalo, colección particular.

Religiosidad y vanguardias

En las corrientes consideradas vanguardistas que les sucedieron, a pesar de su rechazo por toda tradición, hay una fuerte presencia de lo religioso, en concreto, en determinados

artistas expresionistas. Un hilo conductor, con claridad, se inicia en E. Munch y E. Nolde, siendo una temática incidente en Lovis Corinth que se aleja bastante de las ideas estrictas de las vanguardias, y se retoma con fuerza en autores de la Nueva Objetividad alemana. Otto Dix se acoge a la tradición de la pintura renana y flamenca bajomedievales, y Max Beckmann prefiere una iconografía relacionada con el mundo hindú y vagamente budista más que con el cristianismo, dentro de un tratamiento muy personal. G. Grosz revolucionó en su momento el ambiente con su representación gráfica del *Cristo con máscara de gas*. Con un epígrafe manuscrito al pie de la obra, en la parte izquierda, el pintor grabó "*Maul halten und weiter dienen*", algo así como "Cierra el pico y cumple con tus obligaciones". A modo de alegoría moderna del hombre víctima de la guerra con las nuevas armas, fue uno de los grabados que se hizo famoso, utilizado como proyección de fondo junto con otros dibujos en la obra teatral *Las aventuras del valiente soldado Schweijk*, adaptada en 1928 para el teatro en Berlín, en colaboración con el director Erwin Piscator. La adpatación partía de la novela de Jaroslav Hasek, realizada por Max Brod y Hans Reimann. Se trataba de una sátira sobre la idea misma de la guerra. Publicada por la editorial Malik con el título de "*Intergrund*" (*Trasfondo*), fue secuestrada por la censura como blasfema[79]. Cristo, como harían en los años treinta los soldados de la Segunda Guerra, incorpora una máscara, como las usadas ante las fumigaciones químicas que se empezaron a utilizar en la misma, y estos motivos analógicos los cultiva también en la serie "*Hecce Homo*". Figuró entre las obras de la exposición de Munich en 1937 "Arte degenerado". Fue el aguafuerte n.º 10 del portfolio *Hintergrund,* sus dimensiones eran de 15,2 x 18,1 cm., y fue adquirida por el *Kupfersitichkabinett* de Berlín, siendo hoy desconocido su paradero. La reproducción expuesta en el ca-

[79] VV. AA.: *El teatro de los pintores de la Europa de las vanguardias*, (Libro catálogo) 2000, Madrid, MNCARS, Aldeasa, p. 327.



G. Grosz, *Cristo con máscara de gas.* 1928, "Intergrund", aguafuerte, paradero desconocido.

tálogo sobre el "*Entartete Kunst*", figura en el Los Angeles County Museum[80].

Esta coincidencia de Cristo como soldado, pero también del soldado común como Cristo, se repite en la predela del *Tríptico de la Guerra* del Museo de Dresde, de Otto Dix, donde yace un soldado con las mismas connotaciones iconográficas de un Cristo yacente. En este caso significa la sacralización de lo *humano* mediante el sacrificio cruento, el soldado como víctima propiciatoria de una humanidad desquiciada cuya salida es buscar víctimas colectivas periódicamente a través de las guerras, para dar cauce a sus crisis[81]. Lo sacro y lo profano en este caso desdibujan sus límites, porque en el fondo emergen de las mismas necesidades de emblematizar lo que no se concibe o no se acepta.

---

[80] D. G., "George Grosz", en Stephanie Barron (Coord.), Catálogo: *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, 1991, Los Angeles County Museum, pp. 242-247, fig. 223.

[81] Aspecto comentado en Julia Barroso, *Nuevas iconografías. El verismo alemán de los años 20*, 1989, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, p. 55.

Otto Dix, que retoma con insistencia citas del arte bajomedieval y renacentista flamenco y alemán, juega con el anamorfismo al establecer la identidad de la imagen de los matorrales del campo de batalla con una cabeza de Cristo coronado de espinas en el óleo, pensado para tríptico pero que se quedó en el panel central, *Trincheras en Flandes* (1934-36, Berlín, Neue Nationalgallerie). En el mismo autor se repite la figura de *San Cristóbal*, como gigantón pasando el niño a hombros en el río y apoyado en la cachaba, como alegoría del esfuerzo continuado de la vida por lograr los tiernos objetivos que nos parecen mínimos, con tintes sacros. *El Triunfo de la muerte*, y *Los siete pecados capitales*, componen otras de sus obras alegóricas a la guerra y religión entremezcladas como en la realidad misma, para simbolizar el mundo coetáneo en que se registraba un incipiente nazismo, y en la segunda alude a la figura de Hitler en la del enano. *Las tentaciones de San Antonio* figuran asimismo en su repertorio. Algunas de estas obras desaparecieron en los años de la guerra o están por recuperar recorriendo tortuosos caminos, por lo que las conocemos por reproducciones en blanco y negro, sin paradero conocido de los originales.

Max Beckmann cuenta con una iconografía personal muy separada de los demás[82]. Desde sus años iniciales como pintor, en el considerado su primer estilo, inicia ya sus alegorías del mundo actual basadas en la tradición bíblica. *La Resurrección*, pintada entre 1916 y 1917, da pie a la introducción de escenas y retratos realistas de la actualidad alemana, con una enorme composición que, de manera directa, muy poco tiene que ver con el tema cristiano. Representa el *Día del Juicio Final*, como la Resurrección de la Carne. Cuando aborda temas más cristológicos, como *Cristo y la pecadora*, de 1917, introduce una variante iconográfica en la figura del salvador: aparece con la cabeza rapada propia de un santón budista,

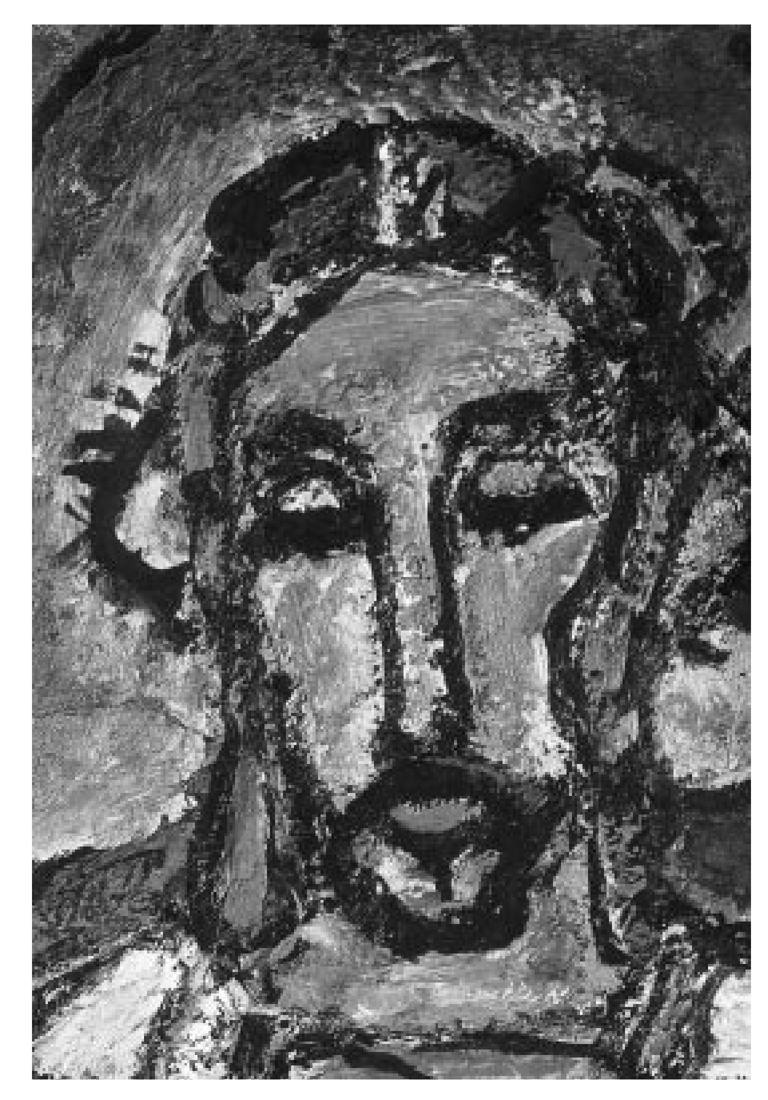
[82] Paul Voght, *Geschichte der deutschen Malerei, im 20 Jahrhundert*, 1976, Colonia, Du Mont Verlag.

apartándose de la imagen siríaca del Cristo con cabello largo dividido por la mitad y con amplia barba. Su estilo más anguloso e incisivo se concreta en el *Descendimiento*, datado hacia 1917. Se trata de una figura humana estructurada en forma de cruz, sin que ésta se vea, apoyada en la escalera, acompañado de mujeres que no responden a la imagen tradicional de sus santas acompañantes, ni cuenta tampoco con un barbado José de Arimatea. La forma angulosa y descoyuntada del Cristo recuerda la tradición flamenca y renana nuevamente, la herencia de Roger van der Weyden[83].

En el ámbito flamenco, James Ensor servía asimismo de precursor de esa actualización de lo sacro al representar *La entrada de Cristo en Bruselas* en diversas versiones (1888, Londres, colección particular), como un nuevo domingo de Ramos, el desfile del héroe sacro en las calles de una gran ciudad con un ambiente actual en el que hay bandas de música, máscaras, bullicio carnavalesco propio de la tradición de su país, y el contrasentido aparente de mostrar la figura central de Cristo sumamente minimizada y perdida por el tamaño y por la multitud que casi la envuelven.

En Francia, Georges Rouault representa al artista del que se suele considerar como característica peculiar de su obra, la representación de temas religiosos. A juicio de Heard Hamilton, este autor representa el doble pictórico de las ansias católicas renovadoras de Leon Bloy, con quien había establecido lazos de amistad en 1904. Su búsqueda de la verdad le hace cambiar el tratamiento de temas que había realizado con anterioridad de una manera más tradicional en *Niño Jesús ante los doctores*, y del *Cristo muerto velado por las santas mujeres*, por su técnica pastosa mediante la que representa figuras del "payaso" y de la "prostituta" como alegorías del hombre visto desde una dimensión espiritual. Son de destacar el tema del *Ecce Homo*, con el rostro de *Cristo* como tema

[83] Julia Barroso, *Nuevas iconografías. El verismo alemán de los años 20*, 1989, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 68-69.



G. Rouault, *Hecce Homo.* 1952, óleo / madera, Roma, Museos Vaticanos.

central (1952, Museos Vaticanos, Roma), y *La Santa Faz* (Musée Nationel d'Art Moderne, París)[84].

[84] JULIA BARROSO: "La temática religiosa en las vanguardias artísticas", en *Homenaje a Juan Uría Ríu*, 1997, Universidad de Oviedo, pp. 722-723.

La cruz, y la alusión en términos profanos a ese icono como imagen del dolor y de la muerte sublimada con fines tanto redentoristas, como sobre todo para tiempos posteriores, nihilistas, será una imagen recurrente en buena parte del arte posterior, como se queda patente al revisar el arte posterior a las vanguardias, hasta la actualidad. Se pueden citar desde los *"Tres estudios para una Crucifixión"*, de Francis Bacon, presentados por primera vez en Londres, en 1945, y otra serie del mismo título en 1962 (Nueva York, Museo Guggenheim), o en performances de la acción vienesa de Hermann Nitsch, entre otros[85].

El capítulo religioso de la exposición "Arte Degenerado"

Se puede realizar un peculiar y largo recorrido por el arte religioso, dentro de las vanguardias, con el repertorio de obras alemanas anteriores a la Segunda Guerra, presentadas algunas en versión original, y otras en reproducciones, en la exposición sobre lo que los nazis bautizaron como "*Entartete Kunst*" o "Arte Degenerado", reproducida de manera itinerante en 1991 en los museos americanos de Los Angeles y de Chicago[86]. En la situación previa a la serie itinerante de exposiciones del arte "degenerado", se fueron requisando y difamando conjuntos de obras consideradas perniciosas para los valores que potenciaba el nacional socialismo alemán. La *Kunsthalle Mannheim* había adquirido importantes ejemplares de creaciones expresionistas con su director (1909-1923) Fritz Wichert. Entre 1923 y 1934, le sucedió en pleno ascenso nazi Gustav Hartlaub que fue forzado a dejar el cargo. Incorporó al principio obras de Archipenko, Beckmann, Corinth, Kirchner y Liebermann; más tarde con Hartlaub hubo un rápido proceso de compras de arte alemán y no alemán de autores y corrientes contemporáneas: Grosz, Munch, la co-

---

[85] Edward Lucie-Smith, *El arte hoy. Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*. 1976, Madrid, Cátedra, pp. 95-100.

[86] Stephanie Barron (Coord.): "Degenerate Art". *The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. 1991, Los Angeles County Museum of Art.



L. Gies, *Cristo Crucificado.* c. 1921, Lübeck, Catedral, 1937 expuesto en "Entartete Kunts"; Munich. Paradero desconocido.

rriente Nueva Objetividad, Chagall, Dix, Kirchner, Ensor, Baumeister, Beckmann, Derain, Adler, Kokoschka, Minne, y series gráficas diversas. Entre las obras consideradas "*Kultur-bolchewistische Bilder*", o "imágenes de bochevismo cultural",

en la campaña difamatoria de 1933, figuraba el tema *Cristo y la mujer adúltera* (1917, Museo de St. Louis) de Beckmann en la fotografía de la sala del museo de Mannheim, con la rara iconografía de un Cristo con cabeza rapada[87]. La alternativa al arte primero considerado bolchevique, más tarde simplemente degenerado, fue la "*Grosse Deutsche Kunstaustellung*", o "*Gran Exposición de Arte Alemán*" de 1937. En la de "arte degenerado" llevada a cabo en Munich en julio de 1937, figuraba un impresionante *Crucifijo* del Prof. Ludwig Gies, (h. 1921), en madera, que había pertenecido a la Catedral de Lübeck, desaparecido, y del que se mostró fotografía[88]. Ningún rasgo iconográfico lo aparta de la tradición cristiana, al tratarse de un Cristo clavado en la cruz con las piernas quebradas, en un exagerado zig-zag, con un fuerte énfasis en otros rasgos expresivos: ojos agrandados con las cuencas vacías, costillas muy visibles y nada fieles a la anatomía, enormes clavos atravesando las extremidades, corona de espinas lacerante, y cuchillo clavado en el costado bien visible. Nada en línea con la armonía en la expresión del dolor, como era más habitual. La tensión del sentimiento ante lo macabro era la emoción más evidente que podía producir el Cristo. Está hecho a escala natural, aunque se desconocen las dimensiones. El escritor y crítico Peter Guenther cuenta su visita a la exposición, cuando tenía diecisiete años, en uno de los textos del catálogo de la recreación expositiva americana[89]. El catálogo de la muestra retrospectiva americana recoge la reproducción de la obra y el texto comentario con el que se acompañó en la exposición nazi, a propósito del *Cristo* de Gies, con el número de catálogo debajo 16232: "Este horror estuvo colgado como monumento de guerra en la Catedral de Lübeck"[90]. Hecha para la Catedral, adquirida en 1922 por el

[87] *Idem*, p. 16.

[88] *Idem*, p. 37.

[89] Peter Guenther, "Three Days in Munich, July 1939", en S. Barron, *Degenerate*..., pp. 33-43.

[90] S. Barron, *Idem*, p. 51.

Museo de Historia y Cultura de Lübeck, el paradero de la obra es desconocido, probablemente destruída[91]. Llama la atención la vigencia de la imagen estremecedora de un Cristo lacerado para representar iconografías en acciones artísticas aún recientes, como la de "*El Mexterminator Project*" o "*Museo Interactivo de Etnografía Experimental y Cultura Apocalíptica*", llevado a cabo por el grupo que forman los chicanos mejicanos Guillermo Gómez Peña, Roberto Sifuentes, y Juan Ybarra, entre otras versiones, tal como se presentó en el conjunto de actividades creativas visuales denominado *Diáspora,* que se llevó a cabo en Oviedo en noviembre de 1999.

Otras importantes obras en su mayoría expresionistas, confiscadas para la ocasión, representaban escenas y motivos iconográficos cristianos. La moderna exposición dedicó toda una gran sala, la numerada como 1, a pinturas con temas religiosos presidida por el *Cristo* en madera de Gies. En ella aparecía también un monumental políptico de Nolde, titulado *Vida de Cristo* y expuesto como *Crucifixión*, (1911-12, óleo sobre lienzo, panel central: 22,05 x 193,5 cm.; ocho paneles de 100 x 86 cm. cada uno, Seebüll, Nolde Stiftung, desde 1939, antes depositado en Essen, en el Folkwang Museum, entre 1932 y 1937), estructurado en tres grandes lienzos con cuatro escenas en cada lateral y una escena central mayor con la *Crucifixión* de Cristo[92]; lo flanquean los dos ladrones, más tres de sus fieles, las dos mujeres y José de Arimatea, y cuatro soldados romanos, dos de ellos dormidos en posición de guardia, y otros dos jugando a los dados. En el panel de la izquierda, dividido como el de la derecha en cuatro escenas simétricas, se encuentraan: abajo a la izquierda, *Los tres Reyes Magos*; encima, *La Natividad*; a su derecha arriba, *Cristo entre los doctores*; debajo de esta escena, *El beso de Judas*. Es decir, tres escenas relativas a la infancia de Jesús y una donde comienza la Pasión con la traición de Judas. El Centro del

[91] D. G., *Idem*, p. 241.

[92] S. Barron, *Idem*, p. 321.



E. Nolde, *La vida de Cristo. Crucifixión.* 1911-1912. Altar de Seebüll, óleo / lienzo, panel central. Fundación Nolde.

políptico lo preside la *Crucifixión*. El panel derecho cuenta con: arriba a la izquierda, *Las santas mujeres en el sepulcro*; debajo, la Resurrección: a la derecha abajo, *La incredulidad de Tomás*; y arriba a la derecha también, la *Ascensión*.

Los colores en todo el conjunto son vivos, estridentes, el Crucificado es amarillo como en la nueva fórmula bretona aportada por Gauguin, aunque cubre su bajo vientre y muslos con un paño rojo, diferenciándose de los ladrones, uno de cuerpo rojizo, el otro de un amarillento más claro y sin cubrir. Las figuras tienen la tosquedad característica de los óleos de Nolde, los escenarios son mínimos o precarios, y la

fuerza de las escenas reside en la falsa sensación de primitivismo por medio del colorido y las toscas figuras mal dibujadas por masas de color, muchas de ellas sin modelar apenas, en franco contraste con los rebuscados efectos sublimes de la imaginería de tradición simbolista más proclive a este tipo de temas.

La exposición nazi contaba con el comentario en texto: "*Unter der Herrschaft des Zentrums frecher Verhöhnung des Gotterlebens*" ("Bajo la Ley del centro insolente parodia de la Divinidad"). Su número de catálogo había sido el 15.941[93]. El comentario en la exposición moderna en la sala correspondiente, con el número uno, en un panel fue: "¡Maravilla! La simplificación concentrada de todos los motivos no debe interpretarse como un primitivismo titubeante sino que es un esfuerzo deliberado por comunicar estímulos espirituales… Los valores espirituales son también tan profundos e individuales que podrían por ellos mismos convertir esta obra en uno de los documentos más ricos de la experiencia religiosa moderna… Sería difícil encontrar un símbolo que transmita a la posteridad con mayor fuerza y profundidad el significado de la Gran Guerra y sus héroes caídos"[94].

Estaba en la sala también la obra *Cristo y la mujer adúltera* de E. Nolde (1926, óleo sobre lienzo, adquirido en 1929 por la Nationalgalerie Berlin)[95], con los rostros de tres hombres, Cristo el más joven con perilla y de perfil, y dos acusadores con barbas largas, uno de frente y otro de perfil simétrico en el lado opuesto; bajo el rostro de Cristo, la mujer en perfil y tumbada con la mano extendida pide clemencia y muestra

---

[93] *Idem*, pp. 49, 50, 316-17.

[94] Traducimos del original: "The concentrated simplification of all the motivs is not meant as a halting primitivism but is a deliberate effort to convey aesthetic stimuli… The spiritual values too are so profond and individual that they would in themselves make the work one of the richest documents of modern religious experience… It would be hard to find a symbol that would convey to posterity with greater power ans depth the significance of the Great War and its fallen heroes", Idem. p. 51.

[95] *Idem*, Fig. 342, p. 322.

desnuda esta mínima parte de su cuerpo, denotando de manera simple y directa mediante los gestos, los colores y el lugar en la composición, las relaciones entre esas figuras dentro de la escena evangélica que se está desarrollando. El efecto queda completamente apartado de los modelos piadosos al uso. El propio tema no edificante no era de los preferidos en la tradicional iconografía cristiana. La misericordia y el echar en cara a los demás que todos somos pecadores, y por tanto librarse de tirar piedras al prójimo, es la cuestión que se plantea sin textos, de manera potente visualmente.

Al mismo autor Emil Nolde, e incluida en la sala citada, pertenece otra obra de pequeñas dimensiones, litografía en color, que repite uno de los temas del políptico de *La Vida de Cristo*: *Los tres Reyes Magos*, (Hannover, Landesmmuseum). A pesar de la coincidencia temática, el tratamiento iconográfico es muy diferente al del panel del gran conjunto. En éste era una escena de adoración con las tres figuras de los reyes, dos sentados con el Niño y otro arrodillado; la litografía en cambio, muestra la búsqueda del camino por los protagonistas, caminando en perfiles sucesivos e impulsadas sus figuras por la luz de la estrella, que de forma sobrenatural brilla en el ángulo superior izquierdo imprimiéndoles la dirección hacia Belén. El colorido es parco, amarillo para los surcos de luz y las babuchas de uno de los reyes, y marrón oscuro para las figuras, con ocre claro para el suelo y parte de la vestimenta[96].

En el catálogo se recogen además de la fotografía del conjunto, algunos comentarios y la reseña de obra del resto de la Sala 1, de temática religiosa:

A Beckmann correspondían las obras, muchas ya citadas, *Cristo y la mujer adúltera*, 1919; a Rauh, *San Francisco*; a Schmidt-Rottluff, *Fariseos*; a Rohlfs, *Elías*; a Lüthy, *Madonna*, 1925; de Heckrott era *Reina de Mayo* (*Maienkönigin*), fechada

[96] Reproducccíón en *Idem*, p. 319, ficha cat. p. 325.

en 1920; de Thalheimer, *Tentación de San Antonio*; de Nolde, *La Santa Cena*, (1913, óleo sobre lienzo, Copenhague, Staten Museum for Kunst,); también de Nolde, *Muerte de María Egipcíaca*, (1912, Essen, óleo sobre lienzo, Folkwang Museum); *Cristo entre los niños* (1918, óleo sobre lienzo, Nueva York, Museum of Modern Art, cat. p. 320); y *Las vírgenes prudentes y las necias* (1910, óleo sobre lienzo, quemado en Teupitz, 1945, cat. p. 321). Del Prof. Cesar Klein, *El nuevo ave/Cabeza*; otra de Emil Nolde, *Paraíso Perdido (Adán y Eva)*, 1921, reproducción en litografía, dimensiones y paradero desconocidos, cat. p. 325); y de Karl Schmidt-Rottluff, *Cristo*. En definitiva, y en total, diecinueve obras, algunas de las cuales se subdividen en varias unidades de igual tamaño, como el políptico de Nolde sobre la *Crucifixión* antes comentado, que englobaba nueve lienzos en total.

Destaca que en la temática hay una presencia muy significativa de asuntos del Nuevo Testamento, episodios de la vida de Cristo interpretados con amplia libertad tanto iconográfica como formal, contenidos de alguna de sus parábolas, que en conjunto remiten al credo del protestantismo, más interesado que el catolicismo en la versión más humanizada de la Palabra. Y como referencia al pasado pictórico medieval, la presencia de santos penitentes como San Jerónimo y Santa María Egipcíaca, que conectan al espectador con la penitencia como modo de salvación.

Emil Nolde resulta un autor emblemático, dentro del expresionismo alemán, por su insistencia en la representación de iconografías religiosas, además de por el paisaje nórdico, lo que dio pie al título de la exposición que se le dedicó en la Fundación March de Madrid en 1997, con el título "*Emil Nolde. Naturaleza y Religión*", con un texto analítico del Dr. Manfred Reuther, Director de la Fundación Nolde en Seebüll. En ella aparecieron dieciséis títulos de óleos como *Espíritu Libre* (1906, Seebüll, Fundación Nolde), en que aparece la figura de Cristo en pie, majestuoso e impertérrito, acusado por tres figuras masculinas; *La Burla* (1909, Berlín, Brücke-

Museum) que representa a un *Cristo* maniatado escarnecido por los sayones, y que se inspiró en el evangelio según San Mateo: "Entonces los soldados del gobernador, prendiendo a Jesús para llevarlo al pretorio, hicieron formar alrededor de él a toda la cohorte y, desnudándole, le vistieron un manto grana. Y tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre la cabeza, y una caña en su mano derecha. Y doblando ante él la rodilla, le escarnecían diciendo: Dios te salve, Rey de los judíos. Y escupiéndole tomaron una caña y le hirieron en la cabeza" (Mat. 27, 27-30) (Cat. F. March, 26-27)[97]. En este óleo, *Cristo* aparece sentado en la parte central izquierda de la composición, con cabellos de un rojo sangre, y le rodean rostros burlescos que evocan las mascaradas flamencas a lo Ensor. Los empastes son muy gruesos con la huella de la pincelada ancha, en especial en la saya amarillenta de Cristo. En *La hija del Faraón encuentra a Moisés* (1910, Seebüll, Fundación Nolde), inspirados en su visión tranquila del paisaje acuático de Rutebüll en el verano de 1910. Muestra a la mujer erguida, de medio cuerpo, acompañada de cuatro damas cuya representación va en escala desde casi frontal entera, detrás de la protagonista, hasta esbozar un rostro de perfil, y mostrar otras dos caras con mínima visibilidad de su cuerpo en un caso, y solamente la cabeza tras los juncos en otro. La princesa lleva en la mano la cesta en la que se encuentra al Moisés niño abandonado en las aguas del Nilo[98].

Al mismo verano correspondió la realización de *Cristo en Betania* (1910, col. part.). La relación sigue con *El Juicio Final* (1915, Seebüll, Fundación Nolde); *El tributo de la moneda* (1915, Kiel, Kunsthalle); *El Entierro* (1915, Seebüll, Fundación Nolde); *El diablo y el sabio* (1919, Seebüll, Fundación Nolde); *Tríptico del Martirio* (1921, Seebüll, Fundación Nolde); *El Paraíso perdido* (1921, Seebüll, Fundación Nolde); *La tentación*

---

[97] Manfred Reuther, *Emil Nolde. Naturaleza y Religión*, Catálogo exposición Fundación March, 1997, Madrid.

[98] *Idem*, pp. 28-29.

de José (1921, Seebüll, Fundación Nolde); *La Adoración* (1922, Essen, Museum Folkwang); *La Sagrada Familia* (1925, Seebüll, Fundación Nolde); *Quien no se hiciere como un niño* (1929, Essen, Museum Folkwang); *La adoración de los Reyes* (1933, Seebüll, Fundación Nolde); y *Jesús y los escribas* (1951, Seebüll, Fundación Nolde). Once de estos temas aluden a la infancia de *Jesús* según los relatos evangélicos, el resto a relatos bíblicos del Antiguo Testamento. Pero siempre campea sobre ellos una interpretación libérrima, rompiendo los estereotipos iconográficos como en *La tentación de José*, de fresca actualidad ; y sobre todo, con esa fuerza atrevida y desgarrada de los colores y los dibujos como trazados a golpes, casi cincelados sobre el lienzo dándole esa apariencia de acabado rápido y rugoso, fuera de toda tradición respetuosa con la iconografía tradicional.

Otro asunto es además la penosa relación de identidad entre Nolde y el nacionalsocialismo, su visión del arte alemán, que no le impidió ser rechazado y antologado entre los hipotéticos desperdicios de la cultura occidental[99].

Los efectos de la política nazi en las artes no se limitaron a los de realizar exposiciones de "arte degenerado" con las secuelas que ello implicaba. Otros artistas padecieron la extraordinaria censura de tipo ideológico hasta extremos que les condujo a la enfermedad y la muerte. Tal fue el caso de Ernst Barlach. Escultor y dramaturgo, implicado en la realización de esculturas de carácter religioso con frecuencia, con aires proféticos como se comentaba con anterioridad. Para mayor concreción, Dagmar Griemm en el mismo catálogo ofrece sus pautas. Con una sólida formación artística que había comentado por la Escuela de Artes Aplicadas de Hamburgo, Barlach había comenzando por tener una influencia del *Jugendstil*, pasando a un estilo expresionista después de su estancia en Rusia a partir de 1906, en que regresa a Alemania.

[99] Dagmar Grimm, "The works of Art in Entartete Kunst, Munich 1937, *Emil Nolde*, en S. Barron, Ob. Cit., pp. 315-325.

Convirtió el tema de los mendigos y granjeros en símbolos de la existencia humana. El comerciante de arte Paul Cassirer le firmó un contrato en 1907 que le permitía dedicarse al arte por completo. Tras un año en Florencia, en 1910 se retira en Mecklenburg a una vida tranquila. Con cuarenta y dos años en 1912 se publicó su primer texto, y con cuarenta y siete se llevó a cabo su primera exposición importante en la Galería Cassirer en Berlín. Sus primeras esculturas en madera datan de 1907-8, y sus formas en bloque caracterizaron también sus bronces, en cuya línea se le encargó realizar la obra conmemorativa del final de la Primera Guerra Mundial. Sus monumentos fueron obras antibélicas llenas de fuerza. Presentó el ***Güstrower Ehrenmal*** (*Monumento de Guerra de Güstrow*) a la congregación de su Catedral en 1927. La escultura consistía en una figura humana de tamaño natural suspendida del techo de la Catedral, que tenía el rostro pacífico de su amiga la artista Käthe Kollwitz, cosa que el autor manifestó no haber hecho de manera intencionada. La ubicación recuerda el procedimiento empleado para el *Cristo* de Gies realizado para la Catedral de Lübeck, que se ha mencionado. En 1928 la Iglesia de la Universidad de Kiel encargó un *Geistkämpfer* (*Guerrero del espíritu*), un ángel de cincuenta pies de altura que portaba una espada, oprimiendo un monstruo de forma de lobo. Para la Catedral de Magdeburgo en 1929 Barlach fundió seis figuras enmarcando una cruz inscrita con las fechas de la guerra. Cuatro de ellas eran soldados, uno en esqueleto, con cascos y uniformes; les acompañaban las figuras patéticas de dos espíritus, una con la cara cubierta por una capucha, todas víctimas trágicas del destino irracional.

Su obra fue aceptada en Alemania tanto en ámbitos públicos como privados. Había expuesto en la Academia Prusiana de las Artes, de la que era miembro, desde 1919, y participado en la Bienal de Venecia. En la cumbre de su éxito se convirtió en objetivo de la crítica de arte Nacional Socialista. En una carta del 27 de Diciembre de 1930 al editor Reinhard Piper, se anticipaba Barlach a la problemática a la que ten-

dría que hacer frente. Decía que "…los nacionalsocialistas son mis enemigos instintivos. Ellos me echarán con cajas destempladas cuando llegue la hora…". Los críticos en efecto denunciaron sus imágenes de la humanidad con frecuencia pesimistas, y lo calificaron de "extranjero" y "del este", muy influenciado por su viaje a Rusia en 1906. Por ser representado por los merchantes judíos Cassirer y Albert Flechteim, comenzaron rumores de que él mismo era judío y descendiente de eslavos. Desde 1932 en que camorristas nazis rompieron sus ventanas en Güstrow, y a partir de 1933 se censuró su correo y la policía vigiló la casa de este artista no político. Después de que Hitler se convirtiera en Canciller, Barlach consideró que el barco alemán tocaba fondo y que él, en adelante, en vez de gritar *"Heil"* y realizar el saludo militar en estilo romano, iba a esconderse la cara con el sombrero. Por protestar a través de la radio en 1933 de la expulsión de la Academia Prusiana de la Kollwitz y de Heinrich Mann, fue forzado a abandonar la casa que él se había construido en Güstrow, alegando que había sido nulo el permiso de obras.

En 1935 un vaciado de *Cristo y Juan* se retiró del museo en Schwerin, y a pesar del éxito en Altona de su drama *El genuíno Sedemundo*, se prohibieron las representaciones siguientes. Sus obras se retiraron de la Academia Prusiana junto con las de Kollwitz y Wilhelm Lehmbruck, y fue confiscado un volumen con dibujos suyos, listo para ser editado.

Pese a que se le prohibió exponer a partir de 1937, incluso de manera privada, permaneció en Alemania, y fueron destruidas sus esculturas y monumentos. Se retiraron las estatuas de la Iglesia de Santa Catalina de Lübeck en 1936; fue desmantelado el *Monumento a la guerra* de la Catedral de Güstrow y fundido para metal. El monumento de Kiel fue cortado en tres partes en 1937-38, sobreviviendo algún bronce en el Instituto de Artes de Minneápolis, y por las protestas del ala derecha de miembros de la congregación, la escultura de la Catedral de Magdeburgo fue trasladada a los sótanos de la Galería Nacional de Berlín. El jefe de la *Liga para la cultura alemana*, Alfred Rosen-

berg, describió el monumento de Magdeburgo como "figuras pequeñas, medio idiotas, …tipos indefinibles de humanidad con cascos soviéticos", y Paul Schultze-Naumburg, ideólogo nacionalsocialista y autor de "Arte y raza", declaró las obras de Barlach "antiheroicas, y racialmente indefinibles".

Tampoco pudo vender sus obras. Desde 1937 solo la *Mater Dolorosa* en San Nicolás de Kiel permanecía, y *El pastor en la tormenta* de Bremen. La espiritualidad desarrollada con una humanidad sufridora, y su elocuente propuesta de esperanza, fue percibido por sus críticos como alienación de la naturaleza, perpetración de bolchevismo, y culto a lo infrahumano. Sus temas pacifistas se consideraron un insulto al espíritu alemán, y su descripción frecuente de "tipos raciales inferiores" permitieron su inclusión en la exposición "*Entartete Kunst*." Solo se mostró una versión de *Cristo y Juan*, describiendo el conmovedor encuentro como *Retrato de dos monjes en camisa de dormir*. Juzgaron que era una mofa de la Divinidad. De manera irónica, una mujer trató, sin éxito, de comprar la escultura. Cuando la exposición viajó a Nuremberg, el bronce ya no estaba.

Después de serle informado que ya nunca se le permitiría volver a exponer, Barlach enfermó, empeorando con rapidez. Murió en octubre de 1938. Se negó el permiso para colocar una placa en su casa natal, y las noticias se limitaron a unas escuetas líneas en la prensa entre materias fácticas. El periódico de las SS, *La Guardia Negra* (*Das Schwarze Korps*), calificó al artista de antialemán, eslavo, desequilibrado, y lunático.

Aunque sea extensa, es de interés registrar esta referencia directa al artículo mencionado, por ser muy elocuente sobre las implicaciones de algunos artistas emblemáticos del expresionismo alemán en la iconografía religiosa, y del rechazo a muerte que provocó su arte durante la represión nazi[100].

[100] Dagmar Grimm, "Ernst Barlach", Ob. cit., pp. 196-8; "Max Beckmann", en *Idem*, pp. 203-9.



M. Beckmann, *Descendimiento.* 1917, óleo / lienzo, Nueva York, MOMA, legado Kurt Valentin.

Las obras de asunto religioso de la misma exposición, realizadas por Max Beckmann, *Cristo y la mujer adúltera*, y *Descendimiento*, fueron requisadas para la exposición de 1937. Traducimos: "Beckmann no empezó a comprender la amplitud de los cambios que sobrevendrían con la política artística nacional socialista hasta 1932. La culminación de estas medidas fue la exposición Entartete Kunst de 1937. *Christus und die Ehebrecherin* y *Kreuzabnahme* estaban entre las primeras obras encontradas por los visitantes según entraban en la primera sala, dedicada a pinturas con temas religiosos. Hitler

había alcanzado un culminado un Concordato con la Iglesia Católica en Julio de 1933 y era sensible a cualquier afrenta a la Cristiandad. La malformada y demacrada figura de Cristo que domina la ***Kreuzabnahme*** ejemplificaba para las autoridades una despreocupación atroz por el solemne momento pintado. Consecuentemente, el tema de Cristo perdonando a una adúltera era juzgado un asunto inadecuado: la ruptura del contrato matrimonial y el minar la familia no estaba en armonía con la ideología nacionalsocialista, que ponía el acento en la familia como pieza fundamental en la reconstrucción de Alemania…".

Cristo y la adúltera data de 1917, se trata de un óleo sobre lienzo que desde 1955 se depositó en el Museo de Arte de San Luis, en el legado Kurt Valentin. Realizada en tonos sobrios con dominio de los ocres, sólo la llamarada de color rojizo del cabello de la mujer y el toque verdoso de la vestimenta del hombre de espaldas en segundo término, rompen la apariencia que tendría más monótona en otro caso. El Cristo ya comentado se representa calvo, a modo de ciertos santones orientales. La torsión espacial de los cuerpos, que ocupan planos muy escorzados en dos casos, y el hecho de rellenar el espacio con figuras, mostraba ya el estilo que iba a ser característico de Beckmann en adelante. El lenguaje sígnico se concentra en las actitudes, y sobre todo, en los gestos de las manos. Cristo mira atrás deteniendo a los acusadores, mientras con la mano derecha ahuecada hacia arriba tiende a la mujer, arrodillada a sus pies, la oportunidad de elevarse y salir del paso; con la mano izquierda alzada, señala su magisterio y a la vez, su condición divina.

El *Descendimiento*, por su parte, está datado en el mismo año, también está realizado en óleo sobre lienzo, y se conserva en el Museum of Modern Art de Nueva York en el legado de Kurt Valentin. La figura de Cristo ocupa un violento y descoyuntado escorzo, dando la idea de ruptura total del eje, de la rectitud de comportamiento de lo que se jugaba en el suceso bíblico. Cuatro figuras empequeñecidas

a su lado completan la escena, una orante y tres soldados, y una escalera en perspectiva fugada, cortada su visión antes del plano del fondo, da idea de la infinitud, de la eternidad y trascendencia del asunto, mientras una pierna exageradamente escorzada y deformada en longitud del soldado vestido de túnica corta negra, conecta con esos espacios violentos que se harán más conocidos en *Die Nacht (La Noche)* del mismo autor.

También se incluyó en la exposición el aguafuerte del mismo tema y disposición, con la escena invertida como en la matriz, realizado un año después, 1918. Perdido aquel ejemplar, se expuso en 1991 la copia que el coleccionismo particular donó a la colección gráfica de la Universidad de California, Los Ángeles.

La impronta de la Gran Guerra transformó al artista hasta el punto que, en cuanto a la actitud religiosa de Beckmann en el sentido etimológico de "re-ligare", unirse a Dios, se vuelve opuesta, blasfema. Tomamos, traduciéndolas, parte de las declaraciones hechas en 1919 a Reinhard Piper, el editor de sus grabados: "En mis pinturas yo acuso a Dios de sus errores… Mi religión es orgullo contra Dios, desafío a Dios y cólera porque él nos creó de tal manera que no podemos amarnos unos a otros". Son años de postguerra, de aislamiento y soledad, aunque de creación fecunda movido por estos amargos sentimientos[101].

Otras obras de temática religiosa no se incluyeron en la Sala Primera de la exposición de Munich. Tres lienzos de Karl Caspar, el único artista de Munich incluído en la misma, figuraron el la Sala Séptima. Sus vicisitudes como artista y su relación frustrante con la situación política que le tocó

[101] Peter Selz, "Preface", en Hans Belting: Max Beckmann. *Tradition as a problem in modern art*. Trad. por Peter Wortsman. 1989, New York, Timken Publishers inc., en el texto en inglés del catálogo: "In my paintings I accuse God of his errors… My religion is hubris against God, defiance of God and anger that he created us that we cannot lover one another".

vivir, las dejaremos para quienes deseen contemplarlas en la obra que venimos teniendo de referente. Sin ser obras de un peso plástico excesivo, entran en las características renovadoras propias de los vanguardistas. Se trataba de un profesor de la Academia de Munich, bien conocido en la ciudad. Al clero progresista le había gustado su versión de sus pinturas religiosas, alejadas del sentimentalismo y sentimiento dulzón que solía impregnar estos temas en los inicios del siglo XX. Pintó un políptico de altar en 1916 con la *Pasión de Cristo*, hoy en la cripta de la Iglesia de Nuestra Señora, en Munich, que fué bien recibida por la iglesia. Había sido cofundador de la *Nueva Secesión muniquesa* en 1914, y promovió importantes exposiciones, como una de Lovis Corinth y amplias colecciones de arte moderno. Con importante prestigio, le encargaron pintar el Coro de la Catedral de Bamberg. A partir de 1932 comenzó a sufrir la persecución nazi. Tras no firmar un protesta contra el escritor Thomas Mann en una colecta de firmas, se le hizo saber que sus gustos germánicos no eran dignos de crédito.

Sus obras requisadas para la exposición fueron: *Jacob luchando contra el ángel*, 1917; *Tres mujeres junto a la tumba (Domingo de Resurrección),* de 1919; y *Resurrección (Pascua)*, 1926. La última aparece reproducida en el catálogo, y hoy pertenece a la Städische Galerie im Lebenhaus, de Munich. En ella una gran figura de Cristo sale de la tumba, en el momento de elevar una pierna que apoya para salir, con los brazos abiertos del triunfo y la esperanza, y sobre un paisaje de fondo de árboles sin hojas, y en primer plano, de azucenas blancas flanqueando la escena. Ésta es sobria, y las calidades del óleo muy diluído, con efectos visuales de aguada[102].

Otro autor cuya obra figuró en aquella perniciosa antología fue Lovis Corinth, con siete obras de temas diversos, una de las cuales es su famoso *Ecce Homo* (1925, óleo sobre lienzo, Basel, en el Kunstmuseum desde 1939). El lienzo lo había fi-

[102] D. G., P. G.: *Degenerate art…*, pp. 216-217.



L. Corinth, *Ecce Homo.* 1925, óleo / lienzo, Basilea, Kuntsmuseum. (Detalle).

nalizado en la época de Pascua, tres meses antes de su muerte, después de trabajar en él durante diez años. Había sido comprado para la *Nationalgalerie* de Berlín por el director Ludwig Justi, que le otorgó una sala con un emplazamiento especial. En 1931 un periodista respetado, Karl Scheffer, lo denominó "arte académico en un estado de disolución patológico". Los nacionalsocialistas condenaron su obra última

por "falta de aptitud técnica y artística". Veintidós años después, en 1958, la Nationalgalerie realizó una exposición retrospectiva de las pinturas de Corinth, eligiendo precisamente las realizadas después de 1911[103].

La obra, reproducida con cierta frecuencia en textos referentes al arte de inicios del siglo XX, está realizada mediante una composición grandiosa de tres figuras, casi en paralelo: Cristo en el centro, un soldado robusto en su flanco izquierdo, y otro hombre más débil, vestido con túnica blanca y cuya frente ciñe una banda amarilla, señala con la mano al reo y representa el rol de Herodes. Cristo está de frente, con túnica roja, manos atadas, frente coronada de espinas, y abundantes manchas de sangre por su rostro, brazos y manos. De medidas más que medianas (189 x 148 cm.), la composición está hecha en sentido vertical, y corta las figuras por los pies. El fondo es abstracto, con la firma y fecha bien visibles en el ángulo superior izquierdo, dándole un aspecto medievalizante. La factura es suelta, de brochazos cortos con muchas veladuras y algunos impactos de brocha ancha en la saya de Cristo. El aspecto final de los tres personajes es muy directo, quizá demasiado humano para el gusto de sus críticos en general, más amantes del empaque de las figuras de Cristo y de Herodes en sus actitudes respectivas, y de una brutalidad menos evidente manifiesta en el soldado con su tipología compacta de robusto guardaespaldas.

Hubo expuesto en la Sala 7 un *Bautismo*, de Werner Heuser, pintor nacido en 1880 y de fecha de fallecimiento incierta, del que se sabe que era un óleo sobre lienzo en 100 x 80 cm., hoy en paradero desconocido[104].

Paul Klee fue "distinguido" con la inclusión de diversas obras, y de ellas, dos escenas con peces, similares a obras de la Colección Vaticana. *Der goldene Fisch (El pez dorado)*,

[103] D. G., *Idem*, pp. 220-3, fig. 31, p. 39.

[104] *Idem*, p. 254.

(1925-6, óleo sobre lienzo, Hamburguer Kunsthalle), muestran, la primera, un pez brillante que flota en el centro de la composición cuyo fondo lo constituyen unas aguas azul marino, donde flotan alrededor varios pececillos rosados y azules; y la segunda, *Um dem Fisch (Alrededor del pez)*, (1926, Nueva York, Museum of Modern Art, Fondo A. A. Rockefeller), constituye una naturaleza muerta centrada por un gran pez en un plato azul, acompañado de hojas de eneldo probablemente, y la sombra plana del pez por debajo; el plato reposa sobre un fondo plano negro, en el que gravitan, ordenados como en una orla, elementos sígnicos geométricos y una crucecita. Estos signos y la semejanza con otras obras "eucarísticas" hacen pensar en que la obra trasciende su contenido descriptivo naturalista, al poseer significados simbólico religiosos[105].

Otro autor recogido en la exposición, y que entre sus rasgos biográficos contaba con la vehemencia de sus escenas apocalípticas, paralelas a su visión del mundo y de la catástrofe que les esperaba en la violencia de la Primera Guerra Mundial, fue Ludwig Meidner (1884-1996), y la fama de un temple visionario, que le llevó al activismo político, y a la escritura de importantes manifiestos como el famoso *An alle Künstler* (*A todos los artistas*), reproducido en *Der Anbruch*, (*El principio*) y en *Das Kunstblatt* (*La página de arte*). Sus pinturas adoptaron un estilo convulso característico, interesado en romper con la visión más armónica de los impresionistas, e influenciado por la obra de artistas de genio como El Bosco, Brueguel el Viejo, James Ensor, y Van Gogh. De las cuatro obras expuestas en la ocasión, una trataba de *El éxtasis de Paulo (Die Verzükung Pauli*). Hoy se carece de sus datos técnicos, y se sabe que fue expuesta en la Sala G2, con número de inventario, y que fue destruída[106].

---

[105] PAMELA KORT, "Paul Klee", en *Ob. Cit.*, pp. 279-83.

[106] D. G., "Ludwig Meidner", en *Ob. Cit.*, pp. 298-300.

La obra gráfica estuvo entre las modalidades artísticas revitalizadas por los artistas alemanes de las vanguardias, con el ejemplo anterior de Munch. No es raro encontrar aguafuertes u otra clase de grabados entre las obras requisadas por los nazis, y en concreto en los miembros de los grupos *Die Brücke* y *Der blaue Reiter.*

Max Pechstein tomó parte de la historia del primero de ellos en Dresde, además de enrolarse en la Nueva Secesión muniquesa en 1910 y en la segunda exposición del segundo de los grupos citados, en 1912. Le tocó vivir la Primera Guerra como soldado en Francia, y tras el regreso, quizás por la cercanía con la muerte, regresó a la imaginería religiosa. En 1921 produjo doce xilografías, el portfolio *Das Vater Unser (El Padrenuestro*). Cuatro de estas imágenes dramáticas y angulosas fueron confiscadas desde el Gabinete de Grabados de Berlín, para la "*Entartete Kunst*". Los temas son frases de la oración, ilustradas: la *Portada* con el título y autor, con tres figuras masculinas sentadas en actitud de orar, con la cabeza inclinada y las manos juntas, con la leyenda "*Das Vater Unser*" centrada, y abajo en línea, "*Holzschnitte von M. Pechstein*", con caracteres góticos y fuertes efectos de zigzag en el sombreado de los fondos y la angulosidad de los brazos y de sus posiciones. La viñeta siguiente es la correspondiente a "*Danos hoy el pan nuestro de cada día*" que lleva grabado "*Unser täglich Brot gieb uns heute*"; la escena consiste en una familia de cuatro miembros sentada a la mesa, colocada ésta en escorzo violento en dirección desde abajo, izquierda, a la lejanía arriba, derecha. El cabeza lleva la característica gorra obrera, y todos miran arriba mientras oran, salvo la figura alejada, la femenina se deduce. La mesa cuenta con parcos alimentos, un pez en el centro sobre una fuente ovalada, que nos trae reminiscencias eucarísticas del antiguo Cristianismo; y tres cuencos visibles de bebida. La pobreza y parquedad unidas al ambiente de recogimiento traen a la memoria *Los comedores de patatas* de Vincent Van Gogh (1885), que a su vez evocaba a Millet. Son eslabones de una imaginería que,

progresivamente, iba perdiendo su suavidad para pronto conectar con la protesta social.

La tercera imagen suya corresponde a la petición *"Y no nos dejes caer en la tentación*", "*Und führe uns nicht in Versuchung*", frase cuyas palabras aparecen intercaladas de forma escalonada hasta llegar al suelo, entre las dos figuras desnudas, femenina y masculina, que se tratan de enlazar con gestos de duda, mientras monstruos oscuros a sus espaldas les inducen al pecado. Un zorro o ardilla de afilados dientes circula entre sus pies, y unas crestas zigzagueantes a los lados de las figuras evocan el fuego del infierno. Las imágenes evocan un poco la figura sentada y vestida de negro que Gauguin pintó al lado de la mujer dormida en la escena que tituló *Manau tu papau*, o *El espíritu de los muertos vela*.

La cuarta imagen de la oración, en una versión lejana a las que se conocen en la actualidad, expresa la frase "*Und die Kraft und die Herrlichkeit*" *("Y la fuerza y el poder")*. Se ilustra mediante el ojo inserto en el triángulo de la tradición bíblica al representar la Santísima Trinidad, del que salen en vez de rayos de luz del "Rompimiento de gloria", cinco brazos con sus manos que se mueven en distintas direcciones y actitudes espaciales, como en la iconografía hindú; debajo de esta zona, la superior, un rostro esquemático de anciano proyecta luz a través de los ojos, y lo que parecen sus barbas blancas y largas se enlazan con los cabellos de dos rostros vistos de perfil. Sin duda se trata de la alusión a la Trinidad en las formas personales de Padre, en el centro, y las del Espíritu Santo y el Hijo a los lados, solo se diferencian por la posición derecha e izquierda, sin la emblemática paloma espiritual. En cambio, en la zona superior derecha un esquemático animal cuadrúpedo, robusto, recostado, que podría ser un toro, evoca la fuerza pedida en la oración. Los originales están desaparecidos, y cuentan con copias en los fondos del "Los Angeles County Museum"[107].

---

[107] D. G., "Max Pechstein", *Ob. Cit.*, pp. 326-9, figs. 353, 354, 355 y 356.

Max Rauh, del que se desconoce su fecha de fallecimiento, figura con la obra *Heiliger Franziskus (San Francisco*), de datos desconocidos salvo que procedía de la Städsliche Galerie de Munich, y que se expuso en la Sala 1 de obra religiosa. Christian Rohlfs contó con la presencia de dieciséis obras "degeneradas" suyas, una de ellas dentro del argumento que nos ocupa. Se trata de un óleo sobre lienzo realizado en 1921, que representa a *Elías alimentado por los cuervos*, (The Robert Gore Rifkind Collection, Beverly Hills, California). Con tonos rojos y dorados como dominantes, y fuertes perfiles de dibujo expresivo, aparece la figura del profeta: sentado, sin pelo, con el rostro contraído y sobre un paisaje más bien abstracto. Al pie en la parte derecha, un cuervo lleva en la boca el alimento que le ofrece.

Del componente del grupo *Die Brücke*, Karl Schmidt-Rottluff, se expusieron cincuenta obras. De ellas, cuatro entran dentro del apartado de temática religiosa. El lienzo *Pharisäer, (Fariseos*), realizado en 1912 (Nueva York, Museum of Modern Art), muestra en el característico estilo muy coloreado de esa fase del artista dentro del grupo en Berlín, cuatro rostros esquemáticos y angulosos de hombres de barba violácea, en actitudes de disertar sobre sus temas favoritos, la ley mosaica. Dos fuertes ráfagas rectilíneas amarillas dan luz a los tonos más apagados del resto de la composición.

Por otra parte, una xilografía muestra el rostro de Cristo así titulado, *Christus*, (1918, Los Angeles County Museum of Modern Art, fig. 368). Lleva al pie la inscripción "*Is est euch nicht Khristus erschienen*" ("*A vosotros no se os a aparecido Cristo*"). Es una obra realizada a raíz de las experiencias en la guerra, y basada en dibujos de un portfolio que había creado en el frente del este, ya que había servido en los frentes de Rusia y de Lituania. Va dedicada a los sufrimientos del pueblo alemán al final de la guerra. La imagen consiste en una cabeza frontal con cabellos largos, de la que emergen rayos de luz. El interior de la cara contiene una figura anamórfica que representa a la vez, la zona de la frente y la nariz, pero



K. Schmidt-Rottluff, *Cabeza de Cristo*. 1918, xilografía, Dortmund, Museum am Ostwall.

también una cruz del Calvario, con la inscripción arriba de la fecha 1918.

Al mismo año pertenece otra xilografía, *Gang nach Emmaus (Camino de Emaús*, copia en Los Angeles County Museum), presentado como *Drei Apostel (Tres apóstoles*). Tres figuras masculinas avanzan por un camino, y la del centro se identifica con el rostro de Cristo, de la misma tipología que el antes comentado, aunque sin fecha inscrita en su frente ni

juego anamórfico. Erguido, de su cabeza emergen destellos, mientras las figuras laterales de los apóstoles son más encorvadas y humanas, una la de un viejo con báculo, y otro más joven. A la misma selección pertenece la xilografía con una cabeza de mujer con la mano levantada en actitud doctrinal, titulada *Grosse Prophete (Gran Profetisa)*[108].

De un autor llamado Otto Schubert nacido en Dresde en 1892, se tienen los datos de dos obras requisadas, una con el tema *Verkündigung (Anunciación)*, hecho en óleo sobre lienzo en 1920, hoy de paradero desconocido. De Paul Thalheimer, (1884, Heilbronn-1948, Schrohenhausen), se expuso una sola obra, *Versuchung des Heileges Antonius (Tentación de San Antonio)*, óleo sobre lienzo, hoy en paradero desconocido (p. 352). Y la última de las obras de la histórica exposición con asunto de temática procedente de los repertorios del Antiguo Testamento es *Josep und Potiphar (José y Putifar)*, del pintor Christoph Voll (1897, Munich-1939, Karlsruhe).

La obra de Franz Marc no aborda de manera directa temática religiosa, pero se sabe que este cofundador del grupo muniqués Der blaue Reiter, admirador de Van Gogh, y de temperamento interesado por lo religioso, tras una profunda crisis espiritual y visitar el monte Athos en 1906, se dedicó a pintar buscando a través de este medio de expresión "una unión mística con las realidades últimas que hay tras las apariencias efímeras de las cosas", actitud semejante a la que con anterioridad, Vincent van Gogh había adoptado con los elementos de la naturaleza[109].

En definitiva, un importantísimo contingente de obras de planteamientos estilísticos muy diversos y temática abierta a interpretaciones libres y modernizantes de la iconografía religiosa, entre la que cobran un peso específico por su cantidad y calidad las de autores del expresionismo alemán, aunque la inclusión en tan especial catálogo, afectó también

[108] *Ob. cit.*, pp. 346-347, fig. 385; 1919, copia en el Los Angeles County Museum.

[109] Harold Osborne (Coord.), *Guía…*, p. 534.

a autores de otras procedencias como Kandinsky o Chagall. Del primero podemos asimilar a la iconografía cristiana dos temas de los expuestos en "Entartete Kunst" en Munich, en 1937, entre otros catorce suyos expuestos tras haberle sido requisados de los museos alemanes un total de cincuenta y siete. Se trata de la acuarela *Abstieg (Descendimiento*), realizada en 1910, que con signos geométricos y disposición direccional descendente sugiere el tema cristológico habitual de manera totalmente abstracta; y el óleo Die *Kreuzform (La forma de cruz*) (1926, Wuppertal, Museo), una complicada combinación de formas geométricas y de colores oscuros, densificada hacia el centro, asociada en sus perfiles con la cruz. Los títulos de una y otra corroboran además de manera indicativa su relación temática. La estilística se corresponde con la geometrización esquemática que, el autor, desarrolló en la *Bauhaus*[110].

La colección del Vaticano

Continuando con la vanguardia histórica más en general, resulta muy ilustrativo contemplar conjuntos como la *Colección Vaticana de arte religioso moderno*, en los museos vaticanos[111]. El hecho de tratarse de una colección muy específica, por el hecho de pertenecer al Vaticano, marca de entrada si no la identificación, al menos el acercamiento a los motivos religiosos, abundando en ella la iconografía tradicional cristiana en versión moderna. Hay un elevado número de obras de artistas italianos recientes, algunos de los cuales habían militado en grupos de vanguardia como el ex futurista y ex metafísico Carlo Carrá, con un óleo sobre lienzo titulado *Crucifijo* (1955), en el que la figura sola de Cristo aparece en torso con una composición que corta las piernas y manos; hay obra de los epígonos futuristas y de los representantes de

[110] Il. en *Degenerate art…*, pp. 264-266, figs. 244 y 246.

[111] AA. VV., "Colección de arte religioso moderno", en *El apartamento Borja y el arte contemporáneo en Vaticano*. Catálogo completo, 1974, Florencia, Scala, D.G.M.V., pp. 23-95.

una nueva dicción de temas antiguos, como Ottone Rosai: *El hombre crucificado* (1943, óleo sobre lienzo), representado como una figura masculina con indumentaria actual, con traje de pantalón recto y americana con corbata y pelo corto, clavado en la cruz sobre un paisaje en que no hay otras imágenes acompañándole, salvo las altas torres y chimeneas del fondo que evocan a De Chirico y a Mario Sironi; se trata de una alegoría del hombre de negocios y de gestión de las modernas empresas e industrias, planteado con frialdad, y que sorprendería en su atrevimiento rompedor con la iconografía sacra tradicional, si no fuera que la pintura y la gráfica expresionista alemana, en particular el *Cristo con máscara de gas* de George Grosz ya comentada, y popularizada en los años treinta, ya había sancionado este tipo de licencias. Hay una serie de dos pasteles sobre papel y un óleo sobre madera de Fausto Pirandello con el tema *Crucifixión*, fechados los primeros en 1964, y el óleo en 1973.

El pintor más conocido como antiguo miembro del grupo Futurista, Gino Severini, cuenta con once obras, varias al temple sobre cartón, dos óleos, y un mosaico. El óleo sobre lienzo *La danza de la muerte* evoca aún, pese a su fecha, 1964, el movimiento dinámico de la etapa futurista. El resto de las obras con dibujo definido e imágenes mucho más planas, acusan un fuerte cambio de estilo. Entre otros italianos contemporáneos está Filippo De Pisis, con varios óleos, como el *Interior de Iglesia* de 1926, la *Iglesia de la Salud* (1947) y una *Naturaleza muerta* (1951). Fausto Pirandello con *Crucifixión* (óleo sobre madera, 1964); Renato Guttuso, con el carboncillo y acuarela *Triunfo de la muerte* (1957), que representa en composición vertical, un conjunto de seis rostros de hombres y mujeres que se van perdiendo en los límites del cuadro, para indicar su desaparición inmediata. Suyos son también el óleo *El Coliseo* (1973), paisaje urbano simbólico de las luchas de los mártires en la arena con las fieras; y *Mano del Crucificado* (óleo sobre papel y madera, 1965), realizada con gran fuerza plástica de tipo expresionista, destacando su tensión y

el enorme clavo en el centro, realizada bien con perfil nítido sobre un fondo de técnica divisionista.

Hay en la colección obra de artistas de varias nacionalidades, y de relevantes españoles contemporáneos. Figuran desde el antecesor Goya, representado en la colección con la acuarela *Apóstol* (1819 a.); un pequeño *Boceto para retablo* de Salvador Dalí, sin datar, que evoca sus imágenes religiosas hechas en los inicios de los años cincuenta y el tratamiento fragmentario "hipercúbico", hecho en acuarela sobre papel; obra en mosaico de Javier Clavo: *Jesús*, representando su cabeza según el prototipo oriental (1958). Hay un lienzo de Joaquín Vaquero Palacios, con el tema *Pastor bonus*, de 1970, en que se vuelve a la mística agraria de Millet pero con un lenguaje de grandes volúmenes para la figura del buen pastor vista de espaldas, sin otra connotación sacra frente a una pintura costumbrista, que la intencionalidad simbólica del artista. Hay tres esculturas en bronce de Jorge Oteiza: *Pedro y Pablo* (1953-71) de medianas dimensiones, en la línea que plasmó en el Santuario de Aránzazu; otro bronce pequeño representa la *Cabeza de San Juan* (1953-59), con rostro y sin frente, potenciando los huecos de la superficie plástica; y *Piedad de la Virgen* (1969), de tamaño mediano, representa de cuerpo entero a la madre con el hijo yacente en el suelo, ambos dentro de una estética del hueco y la tendencia a la abstracción.

Destaca la presencia de autores de la primera vanguardia internacional, como del independiente entre el fauvismo y el expresionismo Georges Rouault, con *Ecce Homo* (1952, óleo sobre madera); una *Crucifixión* en la técnica de vidriera, de 1939; el paisaje al óleo sobre lienzo *Nazareth* (1948); la litografía *Faz de Cristo*, sin datar; y el óleo sobre lienzo *El Sagrado Corazón*, realizada hacia 1949. La "Santa Faz" aparece reproducida en el cobre *Miserere*, que representa un hombre yacente en el lecho con la imagen en la pared como una aparición, mientras al fondo una figura en pie y de espaldas, a través de una puerta abierta, se dirige a las personas, familiares o allegados del difunto. Otra obra en que lo profano y lo

sacro se fusionan, como no es raro encontrar. La versión del mismo tema al temple sobre papel, en cambio representa el rostro de Cristo enmarcado en una orla, de perfil, y fuera y encima de ella la cabeza de un ángel *psicopompo,* que lo confortará y ayudará en su tránsito.

Otro autor muy representado es Marc Chagall, también independiente pero figura de interés singular, muy ligada a las vanguardias. Tiene representadas dos litografías de 1997 tituladas *Crucifixión*, un gouache llamado *El Crucifijo* (1943), otro con el título *Piedad Roja* (1956), otra litografía con *Jesucristo y el pintor* (s. f.), y otra posterior, de 1970, nuevamente con una *Crucifixión*. Este autor ruso caracterizado por su imaginación y lirismo, con unas iconografías entre lo popular y el toque judío hasidin, no escatimó realizar representaciones sobre Cristo y su vida. En ellas hay una evocación de la libertad compositiva y cromática del *Cristo Amarillo* de Paul Gauguin. Recordemos que en el Art Institute de Chicago tiene una obra suya, *Crucifixión Blanca* (1938, óleo), como en el postimpresionista, también connotada por la tonalidad cromática característica del lienzo. Paul Gauguin cuenta con una talla en madera polícroma titulada *Panel religioso*, de aproximadamente 1982, en una sesgada composición en diagonal marcada por las cabezas en sentido ascendente o descendente de seis mujeres, y al lado superior izquierdo que deja como otro espacio del universo interior de la obra, un Cristo en la cruz y dos manchas que parecen dos cabecitas. Recuerda la idea compositiva que él mismo tuvo en *La Lucha de Jacob y el ángel*, en el inicio de su fase de transformación *cloissonniste*. De Wassily Kandinsky hay una pequeña xilografía de la primera época, titulada *Domingo*, datada entre 1904 y 1905, que evoca las escenas populares de simbolistas como Maurice Denis. Llama la atención la iconografía de la pintora alemana del círculo de Worpswede fallecida a principios del siglo XX, Paula Modersohn-Becker, al elegir un tema de la historia mariana en vez de los más habituales de Cristo, la Crucifixión, vidas de algunos santos y apóstoles, o paisajes y bodegones de valor simbó-

lico cristiano. Su *Anunciación* de 1905, realizada al óleo sobre cartón en formato mediano, muestra a los dos protagonistas de la historia bíblica de una manera desenfadada: el ángel parece una visita de cortesía de otra mujer, mientras María está sentada atendiendo "sus labores"; ambas cabezas contrastan con el resto de los cuerpos por la claridad que las envuelve y por la suya propia, sobre un pelado árbol como fondo de paisaje. Paul Klee, con el paisaje *Ciudad con catedral gótica* (acuarela sobre papel, 1925), una de sus muchas referencias a la arquitectura y la ciudad en el autor; una litografía de Braque con el motivo de la *Paloma*, sin fechar; un diseño suyo en acuarela como *Idea para una escultura con la Crucifixión*; dos lienzos tardíos de *Giorgio de Chirico*, sumamente raros en comparación con su trayectoria metafísica: *Natividad* (1945-1946), y *Jesucristo y la tempestad*, (1948), y de una figuración tardía que regresa a inicios del siglo XIX en la estilística casi romántica, y que en los brillos siniestros de los verdes y dorados evoca a *Delacroix*, y en parte, a *El Greco*.

Karl Schmidt-Rottluff, con *La catedral*; James Ensor, con *Procesión de los penitentes de Furnes*, que recuerda *La entrada de Cristo en Bruselas*; Gino Severini, con *La danza de la muerte*; David Alfaro Siqueiros, con *Cristo*; Fancis Bacon, con el *Estudio para el papa de Velázquez*, que se inspira en la tradición española del "Siglo de Oro". Graham Sutherland, con el *Estudio para la Crucifixión de Northampton* (dibujo, 1946); Edward Munch, con la xilografía *Padre en Oración* (1902), muestra uno de sus característicos interiores, con un hombre de espaldas en su dormitorio en actitud de orar. Otto Dix cuenta con un dibujito sin fechar de la *Resurrección*, con una figura de Cristo frontal y angulosa saliendo del sepulcro. De los expresionistas vieneses, Oskar Kokoschka muestra un original dibujo de *Cristo y niños* (1946), en donde el protagonista desclava su mano derecha de la cruz para acariciar y dirigirse a los niños, visibles en cinco cabezas a sus pies. Kirchner aporta un paisaje con aire de domingo, *Kreuzlingen*, realizado en 1917 al óleo. Christian Rohlfs, el lienzo al óleo de *Los Re-*

yes Magos (1922), poco habitual como tema en este conjunto. Emil Nolde cuenta con un potente rostro en la xilografía de 1912, que aparece en tantas antologías de arte contemporáneo, *El Profeta*, con magníficos y contrastados claroscuros modelando sus facciones. Y Karl Schmidt-Rottluff, además, con la xilografía de 1917-18 sobre la *Vida de Cristo*, de figuras de trazo muy conciso destacando sobre fondo oscuro.

Pero volviendo al tema por excelencia de la Crucifixión, la representan autores italianos como Felice Casorati, ampliamente representado en la colección (aguafuerte, 1944), que representa también un *Beso de Judas* (xilografía s. f.), y un *San Sebastián* (1936, xilografía). Un autor que destaca por esa representación en torno a la cruz es el francés Bernard Buffet, con obras como *La Crucifixión*, óleo de 1960; El Bautismo, de 1961, y *La Piedad*, del mismo año.

También destaca dentro de los epígonos de las vanguardias hay varias obras de los grandes muralistas mejicanos. Destacan las de David Alfaro Siqueiros con un original torso, *Cristo*, (1970, técnica mixta sobre madera), visto de frente y la cara de perfil, con barba larga y una cinta ciñéndole la frente que, unto con la túnica roja y el ademán del brazo, reforzado por un motivo oval en la codera trabajado en relieve, le da un aire marcial más propio de un atleta que de la sufrida imagen tradicional. Del mismo autor y técnica, fechado en 1963, es el *Cristo mutilado*, en el que un torso sin piernas flota en leve sentido diagonal sobre un fondo abstracto, aunque esta vez el rostro obedece al tipo convencional siríaco. José Clemente Orozco aporta un óleo sobre lienzo con el *Martirio de San Esteban* (1944), de figuras alargadas y composición contrastada entre la fuerza estática de la de la izquierda, y la movilidad angulosa del grupo en acción. Diego Rivera está presente sólo mediante un dibujo de 1925 que representa una *Iglesia*. En ella en lugar del ambiente gótico o historicista propio de muchos autores, destaca el énfasis en el contrafuerte como masa plástica, cortado por el muro bajo, perpendicular al muro principal en perspectiva oblicua del edificio, con la vista de una to-

rre barroca al final. Hay sobriedad de medios centrados en la arquitectura que evoca la genial simplificación de Corot al pintar la *Catedral de Chartres* (1930, París, Museo del Louvre) en el naturalismo decimonónico francés.

Las artes aplicadas están representadas, entre otros muchos, por Henri Matisse, con el tejido realizado en 1951 de una *Casulla*; por Fernand Léger, con la vidriera *La Santa Túnica*, que nuevamente insiste en una pieza indumentaria aunque con diferente soporte; por Pablo Picasso con dos cerámicas de 1957 en forma de plato tituladas *Peces*, motivo eucarístico al simbolizar, como el pan, el cuerpo de Cristo, desde la etapa paleocristiana. Otros mosaicos son: *Jesús*, de Javier Clavo, representando su cabeza según el prototipo oriental (1958). La vidriera, además de otros autores, cuenta con importantes manifestaciones de Georges Rouault, una *Crucifixión* de 1939; con Fernand Léger, con la mencionada *La Santa Túnica*. Y el esmalte nuevamente con Rouault, con su *Puerta de Tabernáculo*, de 1951, con el motivo iconográfico del *Corazón de Jesús* emitiendo un halo de luz, bien definido por un trazo fuerte similar al de sus dibujos y vidrieras.

Por otra parte, podemos entresacar un capítulo significativo de "naturalezas muertas" que no viene establecido como tal. En él se manifiesta el uso simbólico cristiano de pan y otros elementos comestibles en lugar del cuerpo de Cristo para el ritual de la misa. Además de las dos cerámicas de Picasso, tituladas *Peces* y ambas de 1957, un conjunto de obras en las que su aspecto no muestra diferencias significativas ofrece bodegones característicos del estilo de sus autores, como un género adecuados también a la función simbólica de la colección. De autores más destacados son: *Naturaleza muerta italiana*, de Giorgio Morandi (1957); *Naturaleza muerta* (1951) en la misma técnica, de Philippo de Pisis; y otra de igual título, cubista, de Le Corbusier, pequeña acuarela sobre papel fechada en 1939; y otra serie de obras de autores que nos quedan en un lugar secundario dentro del tema vanguardista objeto del presente estudio.

En "Religiosidad y vanguardia española, una asignatura pendiente", dentro del X Congreso del Comité Español de Historia del Arte, planteábamos cuestiones de esta misma índole, dentro de la contemporaneidad en España[112]. Arraigadas en las tradiciones oscurantistas populares españolas, que Goya presentaba en tonos oscuros en obras como sus lienzos *Procesión de disciplinantes*, o *El Tribunal del Santo Oficio*, aparecen obras de artistas prevanguardistas, como Darío de Regoyos, y otros más directamente implicados en la renovación del arte español, como José Gutiérrez Solana, que expuso en la famosa *Exposición de Artistas Ibéricos* en 1925. Entre 1907 y 1930, espaciadas y de manera continuada, hay representaciones suyas que rondan el pensamiento religioso, la tradición y la cultura españolas, como en la colaboración que habían tenido el asturiano Darío de Regoyos con el belga Emil Verhaeren, en su *España Negra* fruto de su viaje conjunto en 1888, difundida en español gracias a la revista barcelonesa *Luz* en 1909. En Solana proliferan temas de religiosidad popular en clave oscurantista, como lo había sido parte de la producción de Goya: *El ermitaño*, *El Cristo de la Sangre*, *Santos de Talla*, *Procesión*, o *El osario*. Francisco Calvo Serraller, reflexiona sobre la diferencia de edad de veintinueve años entre Regoyos y Solana, lo que marca distintos momentos de referentes culturales. Solana, en contacto con escritores de la generación del 98 como Baroja y Valle Inclán, hace una reflexión sobre el país desde la perspectiva de la "necrofilia hispánica"[113]. Un país que oscila entre el documentalismo romántico y un duro populismo, que cuenta con la tradición pictórica del Siglo de Oro, entonces tan poco valorizada (recordemos que Beruete apuesta por Velázquez, dos siglos lar-

---

[112] Julia Barroso, "Religiosidad y vanguardia española, una asignatura pendiente", en *Actas* del X Congreso del C.E.H.A. "Los Clasicismos en el Arte Español", 1994, U.N.E.D., Madrid, pp. 91-97.

[113] F. Calvo Serraller, "Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", en *Solana*, 1992, Madrid, p. 64 y ss.



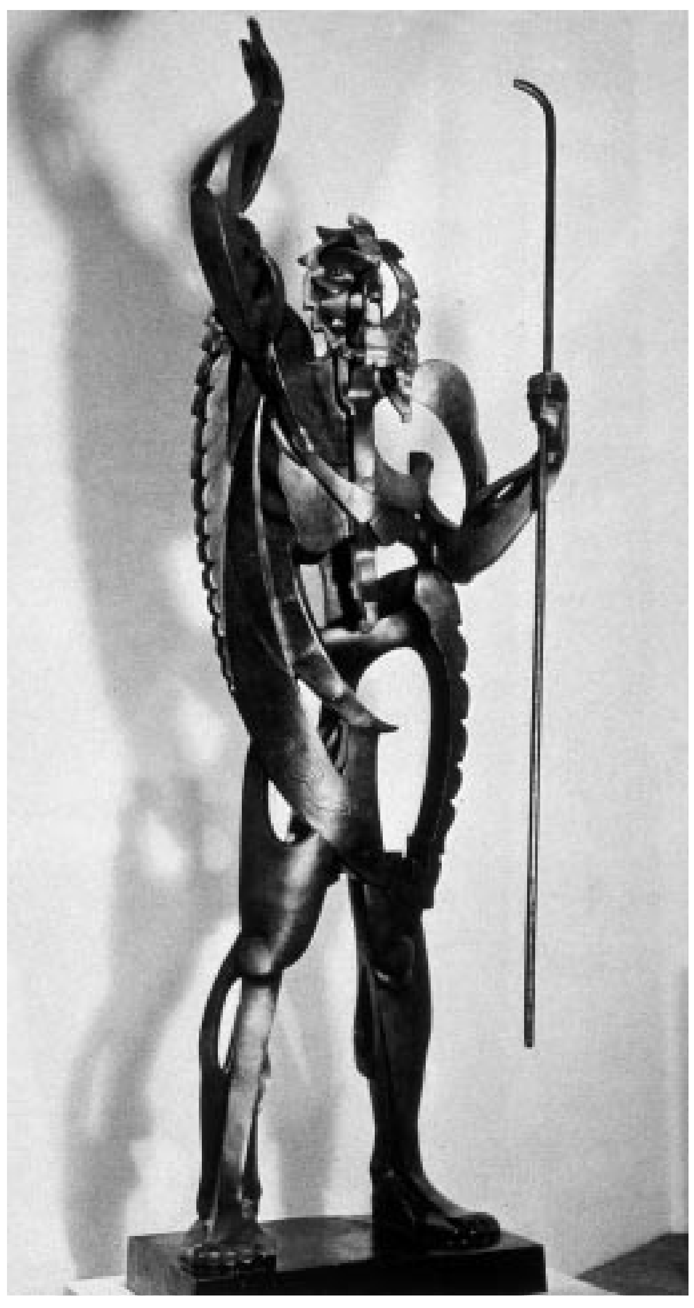
P. Picasso, *Crucifixión*. 1930, óleo / contraplacado, París, Museo Picasso.

gos más tarde); y que además tiene una tradición cultural anticlásica y antihumanista cuya unidad, en torno al eje religioso, según el mismo autor, ha funcionado en las épocas históricas moderna y contemporánea[114].

Este poso está en la base de algunas obras de Picasso, en cuya temática aparece, con poca frecuencia pero con fuerza, la iconografía de *Cristo en la cruz*. Su conocida *Crucifixión* (1930, París, Museo Picasso) fue comentada, entre otros, por Ruth Kaufmann, Roland Penrose, Norbert Lynton, y en España, por Santiago Sebastián[115]. Además, en obras cuyo contenido es la agresión y la brutalidad opresiva, como en el Guernica, ocurre algo similar al fenómeno mencionado a propósito de los alemanes antes citados, Grosz y Dix: lo laico se tiñe de religiosidad, de sentido trascendente, al emblematizar el dolor humano. De

[114] Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, 1988, Madrid, Alianza, p. 21.

[115] AA.VV., *Picasso*, Catálogo del MEAC, 1981, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 218-19. Y: Santiago Sebastián: *El Guernica y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. 1984, Universidad de Murcia, pp. 73-77.



P. Gargallo, *El gran profeta.* 1933, bronce. Madrid, MNCARS.

manera bastante patente, la huella de Picasso se ve en la obra de Juan Barjola, y se evidencia en las cuatro tituladas *Crucifixión* de 1975, 1985, 1986 y 1987, de los fondos del Museo Barjola de Gijón[116]. Estas variaciones tienen en común entre sí y con la obra picassiana el gesto roto y desgarrado, la torsión forzada por encima de toda naturalidad de los cuerpos, en unas composiciones que respetan de la tradición, únicamente la composición con Cristo en el centro clavado en la cruz, con personajes diversos a los lados. En Picasso se percibe esa tensión que enlaza con su serie preparatoria del *Guernica*, en la que utilizaba aún el color con profusión antes de la gran obra definitiva.

La Crucifixión en el arte español reciente fue el tema preferente del estudio del historiador J. M. Blázquez titulado "Arte religioso español del siglo XX: *Picasso*, *Gutiérrez Solana* y *Dalí*"[117]. Pero el arte español de las vanguardias se nutrió también de otros artistas como Pablo Gargallo, que en su renovación de la escultura, aborda temas solemnes propios del espíritu de la vanguardia, y uno de los más emblemáticos suyos fue *El Gran Profeta* (1933, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Hecho en bronce y pátina de hierro ennegrecido, con una altura de unos dos metros y cuarta, algo superior a la escala normal, nos evoca la intencionalidad, que no la forma, de Ernst Barlach, el escultor alemán que, en madera y normalmente en pequeña escala, hizo figuras enérgicas, de una pieza en su movimiento arrebatado y declamatorio como *el Profeta*, emblemáticas del expresionismo. Como lo fue el escrito en prosa poética a modo de aforismos *El Profeta*, del libanés Khalil Ghibran, publicado en 1923, que influyó sobre los expresionistas tardíos alemanes.

---

[116] Miguel Logroño, *Barjola, un testimonio ético*, 1988, Oviedo, Pdo. de Asturias / Caja de Ahorros de Asturias, pp. 179, 182, 184, 186, y 193, dentro de la serie "Violencia".

[117] José María Blázquez, "Arte religioso español del siglo XX: Picasso, Gutiérrez Solana y Dalí", *Archivo Español de Arte*, N.º 129, 1997, Madrid. Llama la atención que un especialista de la antigüedad romana vea los nexos con el arte más reciente, lo que de alguna manera, avala la validez de planteamientos globales del arte dentro de la cultura aunque con un seguimiento preciso.

Otros autores españoles de la primera vanguardia, como Ignacio Zuloaga y Benjamín Palencia, incluyeron en su repertorio obras de carácter sacro aunque no fueran sus distintivas. Lo mismo Daniel Vázquez Díaz, en su obra épica para el monasterio de La Rábida, Huelva, pintando en 1927 el tema del *Descubrimiento americano* y *La Conquista*.

Es obligada la referencia a Dalí, que evocando a Piero della Francesca pintó su *Madonna de Port Lligat* en 1949, con Gala como modelo para el estudio y la obra final. *El Angelus* de Millet fue una cita recurrente del artista en los años 1933, 1935, y aún en 1965 con *La estación de Perpignan*. Hay un conjunto de obras religiosas en torno a la vida de Cristo muy características de su manierismo de los tempranos años 50; se trata de *El Cristo de San Juan de la Cruz* (1951, Glasgow, Art Gallery); la *Crucifixión* o *Corpus Hipercúbicus* (1955, Nueva York, Museum of Modern Art); y *La Última Cena* (1955, Washington, National Gallery), con fuertes resonancias de *La Cena* de Leonardo da Vinci.

Por otro lado, parte de los componentes del grupo *El Paso*, fundado en 1957, se acogieron a la tradición española de Velázquez y Zurbarán en el Siglo de Oro español, y del Goya tenebroso, dejando testimonios que plásticamente en su mayoría pertenecen al Informalismo abstracto gestual. De ello son testimonio, entre otros, los escritos de Manolo Millares publicados en 1958 en la revista *Papeles de son Armadans* y sus pinturas de *Homúnculos*, hombrecillos metáfora del dolor humano, planteados desde una perspectiva doliente y sublime a un tiempo. Dentro del grupo, Manuel Viola expresó a través de la lucha de la luz y la sombra temas de formato abstracto como *Semana Santa* (1956), y *La Saeta* (1858). Rafael Canogar, el de una crítica social más evidente acercándose a postulados realistas más tarde, a principios de los sesenta pinta temas como *El Jesuíta*, *El transparente*, *Réquiem*, junto con otros similares de clara evocación de la Crucifixión del hombre actual, que titula *Pintura*, simplemente (1975, Santa Cruz de Tenerife, Museo de Arte Contemporáneo). Manuel Rivera, a su vez, con *el Re-*

tablo para las víctimas de la violencia, realizado entre 1977 y 1978, con su característica técnica de telas metálicas en superposiciones transparentes, y el tríptico *Espejo para una catedral*, de 1974. Antonio Saura realiza diversas interpretaciones del español tema de las "postrimerías", como en la tradición solanesca, con obras como la serie de "*Sudarios*", como *el número XII* (1959, Madrid, Fundación Juan March).

La serie de ejemplos podría ser interminable, debiendo constatar que esta tendencia se prolonga en el arte actual español mucho más allá de las vanguardias históricas en artistas de signo estilístico diverso, como Alejandro Mieres, con temas bíblicos que incluyen una expresiva de *Crucifixión* (h. 1950, Oviedo, Universidad). Eduardo Chillida, representado con obra en alabastro para un altar en los Museos Vaticanos; Vaquero Turcios y Lucio Muñoz, dentro de la franja cronológicamente intermedia del arte del siglo XX; o, en la última etapa del mismo, las de Francesc Torres, o Pérez Villalta[118].

Una exposición temática en Museo Nacional de Arte de Cataluña, que se realizó entre 1995 y 1996, titulada *Agnus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX*, buscaba, aún recientemente, la confrontación entre las fuentes románicas y el arte actual; recogía obras y nombres de un importante elenco de artistas contemporáneos, universales en general, y catalanes algunos de ellos, la mayoría recientes pero con importantes presencias de las vanguardias históricas. Por orden alfabético como en el catálogo, se expusieron obras de: Frederic Amat, Jordi Benito, Joseph Beuys, Joan Brotat, Marc Chagall, Modest Cuixart, Josep Guinovart, Auguste Herbin, Paul Klee, Víctor Mira, Antoni Miralda, Joan Miró, Francis Picabia, Pablo Picasso, Joan Ponç, Georges Rouault, Henri Rousseau, Josep M. de Sucre, Antoni Tàpies, y Zush, con análisis de diversos autores[119].

---

[118] Julia Barroso, 1994, "Religiosidad…", pp. 93-97.

[119] VV. AA., Agnus Dei. L'art romanic i els artistes del segle XX. 1995, Barcelona, MNAC Estudis.

Con anterioridad, habíamos afrontado la temática de la guerra en las vanguardias, al considerar que se trata de un asunto prioritario entre los motivos que marcaron de manera definitiva las experiencias y vidas de, prácticamente, toda la época que abarcaron las vanguardias históricas[120].

Antes de tratar de entrar en las relaciones entre la trayectoria artística de las vanguardias y sobre todo, su plasmación en la temática de sus obras, recordemos de manera somera algunos de los principales hechos externos que delimitaron las grandes guerras de la primera mitad del siglo. Desde la Guerra Franco Prusiana hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, Europa, como núcleo de las actividades del arte vanguardista histórico, atravesó un conjunto de situaciones de extrema violencia física, fruto de la pobreza endémica y de las revoluciones sociales a las que condujo a lo largo del siglo XX, intentando hacer avanzar las realidades de los distintos países. Todo ese violento trasfondo afectó a las vidas y a las sensibilidades de los artistas, como era inevitable, de todos los campos ideológicos imaginables, y en medidas diferentes según que les tocara luchar en el frente, volver físicamente intacto o más o menos mutilado, y con secuelas psicológicas, siempre. Los autores de las vanguardias en ocasiones traspasaron mediante un lenguaje cromático y compositivo marcados por esas experiencias temas violentos, bien reconocibles iconográficamente por basarse en pautas figurativas, por lo general en la onda expresionista; o incluso valiéndose del lenguaje abstracto para sugerir esa tensión, como en el lienzo de Franz Marc *Formas que disputan*, realizado en 1914, año de su muerte en el frente, cuando bosquejaba en dibujos un álbum de guerra.

---

[120] Julia Barroso Villar, “La guerra y los artistas de vanguardia”, *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa.* 1994, Madrid, Editorial Complutense, pp. 1473-1489.

La guerra, como ese ritual que la (in)humanidad lleva a cabo periódicamente con dureza traumatizante, se conoce desde siempre. Bajo sus efectos hoy los pueblos estallan por las tensiones que viven, se dice que evolucionan en lo institucional, cuando no se invierte el proceso "progresivo", como ocurrió durante Guerra Civil española y en los años siguientes. Pero son fenómenos de la Historia en toda su extensión, y no siempre han sido producto del deseo evolutivo de las masas. La conquista territorial, la defensa de intereses económicos y de concepciones del mundo enfrentadas, vestidos con la capa de las creencias religiosas, son parte bien conocida de la Europa de la llamada Edad Moderna. La Antigüedad es prolija en la representación de relieves y otros testimonios visuales en que se ve a vencedores y vencidos, medidos por el rasero de la cantidad de gente en las largas filas de prisioneros, con los tributos que deben entregar como humillación y, al mismo tiempo, como elemento de supervivencia o de mejora de la misma de los vencedores. El *Arco de Tito* en Roma representa junto con el "Candelabro de los siete brazos", el sometimiento de los judíos en la caída de Jerusalén en manos romanas. Las columnas rostrales de Tito y de Trajano, todo el proceso de la conquista imperial romana; las circunstancias bélicas tras la muerte de Lorenzo de Médici, el Magnífico, que hicieron que Miguel Angel Buonarroti en 1494 huyera de Florencia a Bolonia; las conquistas coloniales llevadas a cabo por las potencias europeas, entre otros ejemplos, determinaron que Holanda, Inglaterra, Francia, España y otros países, se embarcasen en dos frentes de acción que con frecuencia desembocaban en conflictos armados: el propio mar, la lucha por la hegemonía del comercio marítimo; y la conquista colonial y la ocupación, apoyadas en la marina, pero que se llevaron a cabo en escenarios de otros continentes como el americano, el africano, el asiático, y todo el mundo polinésico.

La guerra en el mundo contemporáneo es objeto de representación periodística preferentemente, entre la información convulsa y rápida, cuando no simultánea (guerras del

Golfo, Bosnia, Yugoslavia; a veces, Uganda, o Eritrea y Etiopía) y la captación en detalle mediante reportajes gráficos. Los instrumentos o soportes de las imágenes son por lo general la fotografía y/o el vídeo, difundidos a través del medio televisivo, la prensa y los magazines, y mediante exposiciones monográficas de fotógrafos que utilizan este poderoso medio como expresión de lo visto.

En los años a que se refiere en lo esencial este trabajo, la época de las vanguardias históricas, los medios de representación eran muy otros. Se consolidaba el empleo fotográfico cada vez más ágil, y el cinematógrafo dejó también testimonios insustituíbles. La tradición decimonónica había logrado implantar como una importante novedad el uso del grabado y del dibujo, tomando los apuntes del natural, a partir de tiradas en serie en la imprenta. Las revistas ilustradas en general, en página de gran formato, reproducían obras gráficas de artistas que tomaban apuntes sobre la marcha y luego los volvían a elaborar en el taller, convirtiéndolas en litografías u otros soportes gráficos mecanizados las más de las veces. Algunas bien conocidas hoy entre nosotros, como *El Globo*, *La Esfera*, *La Ilustración Española*, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, entre tantas otras, dieron muestra de ello. Por citar ejemplos concretos, el pintor realista Ignacio de León y Escosura realiza la representación de las revueltas callejeras en París durante los sucesos precedentes a la *Comune* de 1871[121]. La reproducción mecánica mediante la prensa litográfica había permitido la realización de documentos a toda página, y los pintores se las arreglaban en las campañas con sus cachivaches de dibujo, de manera semejante aunque salvando muchas distancias, a los fotógrafos y reporteros gráficos actuales con sus cámaras de vídeo[122].

[121] Julia Barroso, *Sociedad y pintura asturianas. Segunda mitad del siglo XIX*, 1978, Salinas, Ayalga, pp. 66-67.

[122] Carlos Reyero, *La pintura de Historia en España, esplendor de un género*, 1989, Madrid, Cátedra. En este estudio pormenoriza el panorama del arte dentro de las circunstancias del país.

Volvamos a tomar las líneas básicas de los acontecimientos externos más agresivos que tuvieron lugar en Europa en la primera mitad del siglo, para añadir otros hechos ocurridos en escenarios más alejados, pero que también repercutieron en las vidas y en el imaginario de las generaciones de artistas que los vivieron. Para empezar, se utilizarán las líneas esenciales de la obra del historiador francés Jean Baptiste Duroselle, *Europa de 1815 hasta nuestros días. Vida política y relaciones internacionales*[123].

La Reconstrucción de la Europa postnapoleónica a partir de los tratados de 1815 dio pie a una Europa crecientemente nacionalista. La creación del Reino de Italia por Camille Benzo di Cavour el 25 de marzo de 1961; y la Presidencia de Prusia por Otto von Bismarck, son los dos acontecimientos más importantes en el orden internacional después de los inicios del siglo. Francia vivirá su época de Napoleón III. Entre 1884 y 1885, mediante la Conferencia colonial de Berlín, se establecían las reglas de expansión desde las costas al interior de Africa, la denominada "Carrera hacia el campanario", consistente en una ocupación efectiva, que superaba la "anexión a pincel" o reparto sobre el mapa. Alemania iniciaba tarde este proceso, a partir de 1884, ya que Bismarck sentía como interés prioritario el consolidar Prusia como potencia Europea. En abril de 1884 ocupaba Togo, Camerún, Africa del Sudoeste, Africa Oriental, y algunas islas del Pacífico. Italia en 1882, enviaba sus tropas al desembarco en la bahía de Assab, y en 1889 constituía la Somalia italiana, y en 1890, Eritrea.

En palabras de Duroselle, a partir de 1871, "La expansión de las grandes potencias en Europa pareció quedar bloqueada por la creciente fuerza de los movimientos nacionalistas. La antigua costumbre …por parte de los países poderosos ya en

[123] Jean Baptiste Duroselle, *Europa de 1815 hasta nuestros días. Vida política y relaciones internacionales*, 1967, París, P.U.F. Versión en español: 1967, Barcelona, Labor, 'Nueva Clío'.

adueñarse de otro más débil, ya en reclamar "compensaciones", iba a chocar desde ahora frente a la opinión pública". Cuando Bismarck engrandeció Prusia, Napoleón III pidió compensaciones para Francia. El estadista prusiano calificaba despectivamente esta política tradicional de "política de las propinas"[124]. Al mismo tiempo, se incrementaba la furia de los renanos y los belgas, al haber sido considerados moneda de intercambio. Con la Anexión de Alsacia y Lorena, se movilizó la opinión no sólo de los territorios afectados, sino además, de toda opinión liberal europea. Las potencias extienden su expansión a territorios considerados tierra de nadie, o *res nullius*: territorios tribales del Africa negra, regímenes semifeudales de Africa del Norte, viejos reinos amodorrados y débiles de Asia. El reparto se realiza creando bloques territoriales que sirvan de "estados tapones". Bismarck, excelente diplomático interesado en Prusia, reservó las querellas coloniales para los demás estados. Intervino en ellas a manera de concesiones a presiones internas de sus comerciantes. Él fue sobre todo proprusiano, pero contradictoriamente, creó el Imperio alemán. Algunos historiadores sostienen incluso que apoyó su concepto de "estado" por encima del de "nación". Lo cierto es que, al anexionar Alsacia Lorena creó un foco de conflictos explosivo y perdurable. Inició la carrera de armamentos al aumentar el ejército alemán, acarreando la respuesta de rusos y franceses. Esto revelaba que la Europa de Bismarck descansaba más en la prudencia y en la habilidad de un hombre que en una sólida estructura. Su caída en 1890 iba a revelar la fragilidad de este engranaje[125].

Entre 1890 y 1914 se considera que se abrió una época de endurecimiento de las alianzas y las crisis. Europa se situaba en la incertidumbre de una guerra que consideraba improbable, pero posible. Las principales amenazas pendientes de resolución eran: la tensión entre Francia y Alemania, por los

[124] *Idem*, pp. 41 y ss.

[125] *Idem*, pp. 46 y ss.

territorios de Alsacia-Lorena. Una guerra aduanera entre Francia e Italia. Francia e Inglaterra, desarrollaban una fuerte política colonial, y se mostraban dispuestas a entenderse, culminando en el reparto del valle del Níger. En 1887 Rusia e Inglaterra bordearon la guerra por los territorios del Asia Central y las fronteras con la India. Al tiempo, se vislumbraba una nueva potencia: Japón.

Otro gran peligro, había pasado a segundo plano: el conflicto entre Austria y Hungría con Rusia, que había distraído su atención más hacia los intereses en Extremo Oriente[126]. Por problemas diplomáticos con Guillermo II, dimitía Bismarck en 1890, viniéndose abajo su larga diplomacia frente a las prisas del barón Von Holstein.

Entre 1890 y 1904 se aceleró el reparto de África; se formó el sistema de alianzas frente a Francia; y maduraron las tensiones que estallarían en sucesivas crisis, desde 1904 hasta la guerra del 14. Fueron años de maduración de las alianzas y conflictos. Con la apertura en 1898, "break up" de China, Prusia aprovechaba para ocupar Chantung, mientras Guillermo II se lanzaba a la Weltpolitik, siéndole concedida la instauración y explotación de la vía férrea en Turquía, la llamada *Bagdadbahn*.

En 1897 Alemania se lanzaba a engrandecer su armada, en medio de una gran política naval. Inglaterra reaccionaba con una carrera de incremento de sus armamentos navales. De 1899 a 1902, esta última potencia se enfrentaba a la guerra de los boers en Africa del Sur. Tras mucho politiqueo diplomático con Alemania, Inglaterra se volvía hacia Japón y Francia, estableciendo una alianza en 1902. Junto con Francia, en 1904, reglamentan los conflictos coloniales. Se percibe una nueva alianza entre Francia y Rusia mientras se incrementan los lazos con Inglaterra. Esto llevó a que el 31 de Agosto de 1907, Inglaterra firma acuerdos con Rusia, cuando se habla de una Triple Entente.

[126] *Idem*, p. 52.

La llamada "era de la crisis" tuvo su culminación en el período que va de 1904 a 1914. Entre 1903 y 1905, se abrió "uno de los períodos más dramáticos de la historia europea". Durante el mismo confluyeron situaciones como el nacionalismo pendiente, de Austria-Hungría, frente al Imperio Otomano; el asesinato del rey de Serbia, Alejandro Obrenovitch, pro-austríaco, por un grupo de oficiales serbios agrupados clandestinamente en "La mano negra", que fue sustituído por un nuevo monarca, Pedro I, favorable a Francia y a Rusia, al tiempo que claramente en contra de Austria. Serbia desde entonces se convertiría en el polo de atracción del nacionalismo yugoslavo. Austria verá con malos ojos la actitud serbia, y se embarcaría en una política de aniquilación.

Rusia veía su expansión oriental truncada por Japón, en la guerra de 1904 a 1915; se empezaba a interesar por los Balcanes, y decidió apoyar a Serbia. Entre los años 1905 al 1914, los historiadores registran cinco importantes crisis, cada vez mayores, y de dos tipos: las francoalemanas, de origen colonial; y las austro-rusas, de origen balcánico. La crisis francoalemana, fue conocida como la "Crisis de Agadir", a la que siguieron de 1912 a 1913, las de los Balcanes y la explosión del nacionalismo. El Imperio otomano había perdido en el siglo XIX Grecia, Serbia, Rumanía, Montenegro, Bulgaria, Rumelia oriental más Bulgaria, y Bosnia-Herzegovina, en 1908. Le quedaba una franja continua: Desde Albania, al Oeste, hasta Constantinopla y Andrinópolis, pasando por Macedonia y Tracia. La población, salvo en la parte de Albania musulmana, la constituían en su mayoría cristianos orientales diversos muy mezclados.

Italia declaró la guerra a Turquía en septiembre de 1911, ocupando Libia y las costas del Dodecaneso. Rusia animó a los Balcanes a aliarse, firmando un tratado ofensivo y defensivo serbo-búlgaro el 13 marzo 1912. Se establecieron las bases para el reparto de Macedonia. La alianza, se extiende a Grecia y Montenegro. Se da un ultimatum de los aliados a Turquía, y se madura la guerra por ese flanco.

La Crisis de julio de 1914 no tuvo razones coloniales, sino que se debió al conflicto de los Balcanes, con el asesinato del archiduque heredero de Austria-Hungría, en Sarajevo, Francisco Fernando, como más tarde se supo, por un "mano negra". El hecho se tomó como pretexto para aniquilar Serbia, pero según Duroselle, "hoy ya no se cree en la voluntad sistemática de guerra por parte de uno de los dos campos". Fue un mecanismo que desbordó los acontecimientos. En el trasfondo, se simultaneaban dos fenómenos: la convicción de los Estados de que les iba la seguridad; y la presión de los militares, no para hacer una guerra, sino para tomar medidas que aumentarían sus posibilidades en caso de guerra. Así se impulsó una carrera de armamentos terrestres y navales, creyéndola breve.

La "Gran Guerra" del 14 comenzó por tierra, cuando Francia y Alemania se dedicaron a aumentar sus contingentes militares, con medidas, en el caso de la primera, de servicio militar obligatorio de tres años, y en la segunda, de reclutamientos masivos. A primeros de agosto se incorporaron progresivamente Rusia, Francia y Alemania, y enviaron un ultimatum a Bélgica. Alemania se adelantó en decretar la guerra. Intervino el Reino Unido, no atado por ningún pacto, tras la violación de la neutralidad belga que chocó con su tradición, y de paso, contra la instalación de cualquier gran potencia en Amberes. Y también entró en guerra.

Se pensó que iba a ser corta, pero se convertiría en una hecatombe de más de 8.500.000 muertos; más de 1.300, franceses; 1.700.000 alemanes. Nadie podía prever el papel de Rusia en 1914, con poco peso como combatiente, mientras una potencia no europea, Estados Unidos, jugaría un papel decisivo. Tras Batalla del Marne (5-9 septiembre), se creó el frente. El occidental fue el protagonista, con la aparición de submarinos alemanes, y una guerra de desgaste, gota a gota, lo que suponía una diversificación de esfuerzos, obra de la Entente: desgastar donde fueran vulnerables los alemanes: Salónica, Serbia, frente del Este. Para

esta guerra los frentes coloniales se considera que fueron absolutamente secundarios.

Se negoció una paz de compromiso, al proponer negociaciones a Guillermo II y un armisticio el 29 de septiembre de 1918, cuando el ejército alemán estaba en situación de agotamiento. Destacó el importante papel de Wilson, representando a los Estados Unidos de América, que en su país no será aceptado por la mayoría republicana, siendo el jefe de la potencia Asociada de los aliados.

El régimen imperial alemán se hundió el 9 de noviembre tras la sublevación de los marinos y el pueblo, agotados por las privaciones. Se firma un armisticio, con la entrega de inmensos depósitos de armas y la continuación del bloqueo, en la Conferencia de París, en enero de 1919. Wilson, con una gran visión, se convierte en el guardián posterior de que las otras potencias aliadas no se atribuyesen más fuerza de la conveniente. Excluyeron a los alemanes de la discusión del tratado, práctica totalmente nueva; se lo dieron a examen en mayo de 1919, y Alemania se hipotecó en el doble de lo que estimaba, al incorporar a las reparaciones de guerra las pensiones militares generadas. Frente al británico Lloyd George, proclive a suavizar las condiciones, Clemenceau fue apoyado por Wilson, creyendo en las reglas de una "nueva diplomacia". La paz se firmó el 28 de junio de 1919 en la Galería de los Espejos de Versalles, dejando a los alemanes en situación de débil protesta frente al documento impuesto o *Diktat*[127].

En toda la guerra fue muy importante el proceso de ascenso de las democracias, la creación e implantación de los partidos socialistas por encima del nacionalismo, y la aparición del ala radical, Bolcheviques, que se convertirían en el un problema añadido de gran envergadura dentro de guerra: todas las potencias negociadoras deseaban su caída.

[127] *Idem*, pp. 56-74.

Tras este somero recuento de las líneas esenciales de la guerra, nos trasladamos al ámbito de los hechos artísticos. Mientras se agudizaba la crisis oriental en los primeros años del siglo, tenían lugar en 1905 dos hechos siempre señalados en cualquier antología del arte contemporáneo: la exposición en Dresde del grupo *Die Brücke*, instaurando una importante segunda fase del expresionismo germano; y el Salón de Otoño de París, con la aparición del grupo de los Fauvistas.

Por tanto, cabe plantearse que la identificación del sentimiento esperpéntico, "*goticista*" en términos de Worringer, del arte alemán, venía marcado por las terribles circunstancias de la época tanto al menos, si no más, que por un modo de ser inmanente o esencial. Pensemos en la filosofía de Goethe y su potencial ilustrado, en Hegel y su doble lectura. Y en el terreno de la arquitectura, en la época brillante neoclásica de Prusia y de Baviera entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Hasta el importante surgimiento nacionalista de la época romántica, arquitectos como el prusiano Schinckel y el bávaro Leo von Klenze, son conocidos por su interpretación clasicista de la arquitectura para su presente histórico, con obras como la *Nueva Guardia* de Berlín y el Teatro de la Ópera, del primero; y los Propíleos, la *Gliptoteca*, y el *Walhalla*, del segundo, mucho más que por las alternativas neogóticas que simultáneamente a sus diseños en clave clásica, ofertaba Schinckel para sus obras[128].

Los pintores, escultores y grabadores de las primeras décadas del siglo XX en Europa, pasaron por situaciones cruentas más o menos inmediatas, por no hablar de las heredadas en la confrontación franco-prusiana paralela al auge de los Impresionistas en Francia. Y el arte español se vio marcado por la esperanza democrática de la II República, la Revolución del 34, y la Guerra Civil del 1936 a 1939.

[128] Henry-Russell Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, 1981, Madrid, Cátedra, pp. 51-79.

El Futurismo italiano tuvo que ver con la sensación de debilidad de la nacionalidad italiana, aún incipiente institucionalmente como se ha recordado, y recortada en los recientes tratados. La apología de la guerra será una de las proclamas más furibundas de las huestes poéticas y artísticas de su mentor, Tomaso Filipo Marinetti.

El Cubismo tiene su despegue justo entre los años 1906 y 1908, época de tensiones diplomáticas como hemos visto, su auge en los años 1909 al 1912, y cierto mantenimiento y expansión, pasada ya la impronta de su creatividad original, entre 1912 y 1914. La Gran Guerra tuvo mucho que ver con la contribución a que el Cubismo perdiera su vigencia, tras la inmediata posguerra en 1919. Por entonces nacían otras corrientes como el Dadá, nacido oficialmente en el *Cabaret Voltaire* de la ciudad de Zurich, el 5 de febrero de 1916 dentro de la neutral Suiza, prolongándose hasta 1919. Su gran encanto había residido en poder y hasta tener que aglutinar en su suelo el ir y venir de gentes de muy distinta procedencia, que fecundaron con su sentido de la crítica, de la ironía y aún del disparate, un arte que ya no podía mantenerse en el espejismo de lo ideal en contraste con una realidad caníbal. Franceses, alemanes, suizos, húngaros, rumanos, italianos, rusos, y algún otro, formaron un conglomerado donde la dinámica esperable era tratar de romper con toda tradición, partir del cero común que los había rebajado a un fuerte nihilismo vital, y a unas condiciones precarias de existencia, mientras algunos se negaban a intervenir activamente en la guerra o, simplemente, escapaban a territorios más seguros.

El espacio de entreguerras es otro de los marcos temporales del arte de los vanguardistas. Los años veinte y treinta, hasta el despegue de la Segunda Guerra Mundial, fueron el trasfondo nada inocente del paso del Dadá berlinés a la Nueva Objetividad. Pero ya antes, comienzan en 1918 la prolongación de las tendencias puristas dentro del cubismo. El Purismo de Ozenfant y de Jeanneret (Le Corbusier) en 1918, en la revista *Esprit-Nouveau*, donde publicaron el manifiesto

Después del Cubismo. El Neoplasticismo, a su vez nacido en Holanda en torno al grupo de la revista *De Stijl* constituído por Theo Van Doesburg, Piet Mondrian y G. Vantongerloo, cuyo primer manifiesto se publica en el mismo año, y el segundo en 1920. El Suprematismo del ruso Kasimir Malevitch, teorizado en 1915, se vuelve a formular en 1920 con su ensayo *El suprematismo o el mundo de la no representación*. El "Constructivismo", vocablo aplicado por el crítico Punin a los relieves de Tatlin, surge como movimiento en 1920, entre una amplia gama de artistas como los escultores N. Gabo y A. Pevsner, autores del *Manifiesto realista*, así como las tesis productivistas, con los artistas que expusieron en *5 x 5 = 25*: Vesnin, Popova, Ekster, Rodchenko y Stephanova. El Surrealismo nace como proclama en París (1924, *Primer Manifiesto*). Y el primer Futurismo, que databa de 1909, concluye en 1916, con la crisis de la primera guerra; luego, conoció una segunda fase aliado al fascismo, y aunque contó con buenos artistas, no tuvo la fuerza vanguardista que lo había caracterizado en sus orígenes.

La Nueva Objetividad alemana se estructura como corriente a partir de la exposición en Manheim en 1925, aunque aquélla recogía, como es frecuente que ocurra, las experiencias de los años más recientes. Fue la opción radical y crítica del realismo, opuesta al magicismo o "Realismo mágico" que se gestaba por los mismos años. Su trasfondo fue la república de Weimar y el ascenso del nazismo, mientras el importante movimiento comunista, espartaquismo según se denominó en Alemania, llegaba a su extinción.

Por seguir con una línea general de la trama de los hechos externos y la presencia de movimientos artísticos de vanguardia, la Segunda Guerra Mundial marcó al resto de los que no lo habían sido ya en la Gran Guerra previa. Mientras, países como España entraban en un nuevo escenario bélico en 1936 tras el ensayo revolucionario de 1934 en Asturias, al tiempo que se apartaba de la implicación activa en la Segunda Guerra.

Los artistas de gran parte de Europa: Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Hungría, Italia, Rusia, Portugal, los Balcanes, Grecia, y otros, se vieron envueltos en ella después de haber tenido que sufrir la anterior. Muchos de ellos emigraron lejos, a países americanos preferentemente y de ellos, a los Estados Unidos, tratando de huir de los horrores de la guerra in situ y de la falta de libertades que supusieron los regímenes militaristas que trataron de anexionar y someter a buena parte de Europa.

Personajes del ámbito artístico cuyos nombres al menos son del dominio público, como Picasso, Leger, Braque, Matisse, Miró, o Beckmann, vieron sus vidas necesariamente mediatizadas por las guerras, y sus sensibilidades respectivas plasmaron, con grandes diferencias en sus resultados, esa trama de hechos cruentos. Las experiencias de la guerra llevaron a que un importante contingente de artistas muriera en las mismas, como se constatará a continuación.

Artistas, Primera Guerra Mundial y años inmediatos

Biografía y temática se funden de una manera fundamental en el transcurso cronológico de las primeras vanguardias, en lo que se refiere a la interacción entre guerra y temática, al constituir las circunstancias que ella genera un aldabonazo vital ineludible, que se recoge en la obra artística como motivo, y como impulso creador, fruto del dolor, del miedo, y de la agresividad sufrida de mil maneras y vivido, de manera ineludible, también, por los artistas[129]. Con el fin de contribuir a la mejor ubicación relativa de la actividad de los mismos y su relación con la época de la I "Gran Guerra" Europea, se van a especificar algunos datos biográficos, en particular cronológicos, de los artistas aquí destacados, pese a que son conocidos a grandes rasgos la mayor parte de los mismos.

[129] Los datos biográficos están tomados de Harold Osborne (Coord.), *Guía del arte del siglo XX*, 1990, Madrid, Alianza Editorial, pp. 464; y de AA. VV., Enciclopedia del Arte Garzanti, 1991, Barcelona, Ediciones B.

Entre los futuristas, que apoyaron la guerra de expansión italiana, comencemos por Umberto Boccioni, nacido en Calabria en 1882, y fallecido en Verona en 1916, como consecuencia de la guerra. En la primera fase futurista de su obra, entre 1910 y 1912, representó el tiempo y la velocidad. En *Lutto (Luto*), pasa a representar las emociones, los objetos que las despiertan, como en la serie "*Estados de ánimo*", en la era de las máquinas. Fue voluntario en el ejército después de las manifestaciones intervencionistas del futurismo. Destinado a la brigada ciclista, una caída de caballo le dio la muerte en agosto de 1916.

Carlo Carrá, nacido en Quargnento, Alessandria, Piamonte, en 1881, falleció en 1966 en Milán. Toma parte en el movimiento futurista desde 1910, con el que expone y comparte sus programas, y realiza obras que reflejan la agitación prebélica, como *Los Funerales del anarquista Galli* (1911, Nueva York, Museum of Modern Art). Escribe en *Lacerba*, y en 1915-1916, para *La Voce*. Durante esos años realizó collages como su conocida *Manifestación intervencionista* (Milán, col. Mattioli), y publicó su "*Guerrapintura*". Visitó París de nuevo en 1914, y fue contratado por Kahnweiler. A su regreso comenzó sus collages como pintura completamente diferente: un *Retrato de Soffici*, *Dipinto parolliberto-Festa patriotica*. Respondió al llamamiento de Marinetti para un arte de un patriotismo beligerante con un grupo de dibujos y *collages* que se publicaron en *Guerrapintura* en 1915. En ese momento empezó a interesarse más por la pintura antigua, Giotto y el Renacimiento, y comenzó a distanciarse del Futurismo. En 1916 pasa a la Pittura Metafísica, adoptando los iconos de los maniquíes de Giorgio de Chirico[130].

Gino Severini, nacido en Cortona en 1883, falleciendo en París en 1966, reside en París desde 1906, en donde aprendió los principios de la división cromática. Entre los años 1914 y 1915, influído por Marinetti, pintó varios cuadros sobre el te-

[130] H. Osborne, *ob. cit.*, pp. 146-148.

ma de la guerra: *Crollo (Colapso)*, y *Tren blindado* (1915) sin abandonar completamente el lenguaje futurista, pero potenció, más que los objetos, incluso si se basaban en la maquinaria como inspiración, el color y el ritmo de la forma. Severini escribía a este propósito: "La pintura plástica moderna puede expresar no sólo la idea del objeto y su continuidad, sino también un tipo de ideograma plástico o síntesis de la idea general. Por ejemplo, yo he tratado de expresar la idea de la guerra a través de los medios de un conjunto plástico compuesto de un cañón, estudio, banderas, orden de movilización, aeroplano, ancla. De acuerdo a nuestra concepción de idea-relación, ninguna descripción naturalista de una batalla campal o una matanza puede ofrecer una síntesis de la idea –Guerra– mejor que estos objetos que la simbolizan". Después de 1920 pasó a un estilo más naturalista. Fue un lúcido pensador[131].

Giacomo Balla, nacido en Turín en 1871, fallecido en Roma en 1958, dio el giro futurista de su obra en 1909. El ciclo de las "*Demostraciones intervencionistas*", de 1915, dio fin al período del primer futurismo; sus experimentos siguientes fueron retomados por el dadaísmo. Se le considera uno de los primeros abstractos italianos. A juicio de Osborne, Balla tuvo un estilo realista en obras como *Lavoro (Trabajo)*, 1902, o *La Giornata dell'operario (La jornada del trabajador)*, realizada hacia 1904, cuando señala: *"con Lavoro inauguraba una serie de escenas nocturnas que darían lugar a las pinturas de trascendencia cósmica de los años de la guerra"*. Con harta dificultad personal, en 1910 se vinculó al Futurismo, firmando el *Manifiesto de los pintores futuristas*. Hasta 1913 no participa de su pintura, incorporando sus temas de calles iluminadas, *Lámpara eléctrica*, y el conocido *Dinamismo de un perro con correa*. Luego representó abstractamente la velocidad. Respecto a la guerra, en 1914 responde a la llamada de Marinetti para la promoción del patriotismo militante con un grupo de pinturas cósmicas

[131] *Idem*, p. 737.

semiabstractas, representando un E*clipse del sol por el planeta Mercurio*. En 1915 de manera abstracta, pinta su *Bandiera sull'altare della patria*. Más tarde abandonaría los supuestos visuales activos, pasando a un manierismo decorativo.

Luigi Russolo, nacido en Portogruaro en 1886, fallecería tras el final de la segunda Guerra Mundial en Cerro di Laveno, en 1947. Como artista combinaba las actividades de músico y de pintor. Al establecerse en Milán desde 1901, adoptó la técnica divisionista en un principio, y tras 1910 firma el *Manifiesto de los pintores futuristas*, publicando en 1913 el manifiesto *El arte de los ruidos*. Fue autor de unas espectaculares máquinas sonoras. Plasmó la música el movimiento de masas, la emoción, en cuadros "unanimistas" como *La Rivolta (La revuelta*), 1911. Después de la guerra se instaló en París, no volviendo a participar en movimientos artísticos vindicativos[132].

Francia, marco territorial de la actividad de buena parte de las vanguardias internacionales en arte, considerada cuna de muchos de sus movimientos en el siglo XX, como el Fauvismo y el Cubismo, que tenían sus raíces en la pintura impresionista y postimpresionista de las tres décadas finales del XIX en ella nacidos y a través de ella proyectados como modelos de modernidad, sufrió el importante impacto de la ocupación alemana bajo el nazismo, contrario a las manifestaciones artísticas que en este país recibían acogida y aliento[133]. Pintores como el ingenuista naïf Henri Rousseau "*Le Douanier*" representan *La Guerra* (1894, Nueva York, Museo Guggenheim) como un monstruo de aspecto femenino, de desmedido tamaño que arrasa por donde pisa. Autores como los españoles Pablo Picasso y Juan Gris, durante la Primera Guerra estuvieron exentos del servicio militar al ser de nacionalidad extranjera. Otros importantes cubistas como Ferdinand Léger y Jean Metzinger, tuvieron que in-

---

[132] *Idem*, pp. 714-715; *Idem*, pp. 59-60.

[133] *Idem*, pp. 307-320.

corporarse al ejército. André Derain dejó de pintar hasta 1918. Braque fue herido, dado por inválido en 1915, abandonando el cubismo canónico. Chagall tuvo que regresar a su Rusia natal a servir en el ejército revolucionario. Debido a las heridas de guerra fallecería en 1918 con treinta y ocho años de edad Guillaume Apollinaire, teórico del Cubismo, cercano al Futurismo y a otras corrientes nuevas, además de poeta. Algunos intermediarios del mercado artístico como Henri Kahnweiler, emigraron a Suiza, mientras en sentido contrario, el judío alemán Leonce Rosenberg abría en París en 1918 la galería *L'Effort moderne*. Modigliani hace sus mejores y emotivas obras a raíz de la guerra, patrocinado por el francés Paul Guillaume.

Fernand Léger fue un caso de los que revolucionó su estilo puramente cubista, a raíz de su experiencia de la Primera Guerra. En ella sufrió de asfixia por gas, y se licenció en 1917. Es conocida su iconografía de los soldados fumando en pipa, al cambiar el estudio por las trincheras al decir de H. Read, en los que ensaya, junto con otros lienzos, en su imaginería de estructuras similares a tubos y el paso progresivo a la utilización de colores puros.

Colaborador de Le Corbusier en algunos proyectos murales para su arquitectura, durante la Segunda Guerra vivió en los Estados Unidos, disertando en la Universidad de Yale entre otros lugares conocidos. En 1945, al fin de la misma, regresó a Francia, participando en la actividad política y artística del país.

Tras la Primera Guerra, los ecos del dadaísmo nacido en Zurich se instalaron en París de la mano de André Breton, Philippe Soupault y Louis Aragon, instigadores del Surrealismo.

Los autores del Expresionismo alemán cuentan con un abultado elenco representativo de la incidencia de la guerra en el arte, dada la brutal repercusión de las dos grandes guerras en Alemania. Franz Marc, nacido en Munich en 1880, falleció en el frente de Verdún en 1916. Dotado de un temperamento religioso, pintaba como una forma de buscar la

unión mística con las realidades últimas no evidentes. Por contacto con los orfistas, con Robert Delaunay en particular, pasó a un uso abstracto del color. La última obra de Marc, el lienzo *Formas luchando*, realizada en Munich en 1914, está dotada de una abstracción expresiva, "libre de toda clase de preocupaciones sociales y didácticas" según Osborne[134], juicio que no compartimos, si se tiene en cuenta la trama de elementos que sustentan la obra: su tensión formal, tanto compositiva como lineal y cromática, y el entorno bélico que la origina aunque sea de manera "abstracta", ámbito en el que, finalmente, el artista perdió su vida. Marc fue autor de una serie de dibujos para un "Álbum de guerra" truncados por su muerte. Murió en el frente, sirviendo como sargento de artillería, el 4 de marzo de 1916. Se había inscrito voluntario, pensando idealistamente en la purificación del materialismo a través de la guerra, en coincidencia no solo con los autores futuristas, sino que, en opinión de autores alejados del belicismo propio de Marinetti, como había escrito a Kandinsky: "La guerra no será regresiva para el hombre, al contrario, purificará Europa, la dejará dispuesta"[135].

August Macke, por otra parte, nacido en Meschede, Westaflia, en 1887, falleció también en Francia, en el frente bélico, en la batalla que tuvo lugar en Perthes-les-Hurles, en el año 1914. Tuvo su aprendizaje inicial en Düsseldorf y en Berlín, más tarde con artistas del orfismo y del futurismo, que le trasladaron un aire musical y dinámico. Poco antes de su muerte enriqueció su paleta con el colorido tras un viaje a Túnez con Paul Klee y Louis Moilliet[136].

---

[134] *Idem*, p. 534.

[135] Este texto, como otros de las notas siguientes, los hemos traducido desde el inglés de la obra consultada, alemán en el original, dice "Te war will not be regressive for man, instead it will purify Europe, make it ready" (Carta a W. K., 24 de octubre de 1914, publ. en *Briefwechsel*, ed. Lankeit. Recogido en: Stephanie Barron (Coord.): "*Degenerate Art*". *The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. 1991, Los Angeles County Museum of Art, pp. 293-295.

[136] AA.VV., *Enciclopedia del Arte Garzanti*,… p. 558.

Wassily Kandinsky, nació en Moscú en 1866, falleciendo en Francia un año antes de que finalizara la segunda Guerra Mundial, en Neuilly-sur-Seine, en el año 1944. La vida de este ruso, considerado un hito de referencia importante dentro de la historia de las vanguardias artísticas, iba a estar marcada por el devenir de la revolución rusa, y por las dos guerras "mundiales" y su interregno. De profesión jurista en un principio, a la edad de treinta años, en 1896, se estableció en Munich con el fin de estudiar pintura, actividad que le iba a interesar para siempre. En 1912 acometió, junto con otros, la tarea creativa del grupo *Der blaue Reiter*, cuyo *Almanaque*, fue muestra de su plasmación conceptual. En 1910 completa su manuscrito *Sobre lo espiritual en el arte*, al tiempo que realiza sus primeras composiciones abstractas[137].

Su estilo no representativo estaba influído por el estudio de Teosofía y de las tendencias simbolistas y del *Jugendstil*, emergido en reacción a la cultura materialista de Europa en el borde de la Primera Guerra Mundial. Idealista, pero, a pesar de que su posición política permanece difusa, sin mayores concreciones. Su primera abstracción tenía objetivos concretos, puesto que esperaba que ayudarían a sanar la ruptura en el espíritu interior de la humanidad y ocasionar la época del "gran espiritual". Recibió importantes críticas rechazando su concepción abstracta como sinónimo de falta de oficio y de capacidad artística. La declaración de la Primera Guerra Mundial lo llevó a Rusia, como enemigo, cosa que hizo de mala gana. Trabajó sintiéndose extraño, en el "Comisariado Popular para la Ilustración" y ayudó al constructivista Rodchenko a costear y distribuir obras de arte, que más tarde los nazis interpretaron como evidencia de su comunismo, al incluir la obra *Zweierlei rot (Dos clases de rojo,* desaparecida) considerada propia de un bolchevique radical. Entre otras, su óleo sobre lienzo de temática semiabstracta *Improvisación n.º*

[137] Pamela Kort, "Kandinsky", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 262-268.

10 (1910, Basilea, colección Beyeler) fue incluída en la relación del "*Entartete Kunst*". Tras su estancia en Rusia y el enfriamiento de relaciones con los responsables políticos del arte, aceptó la propuesta de Gropius para formar parte del profesorado de la *Bauhaus*. En consecuencia, en 1928 y con cincuenta y cinco años de edad, adoptó la nacionalidad alemana junto con su mujer, Nina. La inestabilidad política alemana lo llevó a la conocida escuela a Berlín en octubre de 1932, que se vio forzada a cerrar el 20 de julio de 1933. Kandinsky en su correspondencia personal comentaba sus desventajas a Scheyer, citando que: primero, fue ruso; segundo, abstracto; en tercer lugar, había sido instructor de la *Bauhaus* hasta su último día de existencia. Así que emigró a París en diciembre de 1933. Como muchos, pensaba que sería por poco tiempo la permanencia de Hitler en el poder. En París procuró estar al margen de los grupos artísticos más politizados, y su admiración del Futurismo italiano le valió la oposición de los Surrealistas, pese a que mantuvo su amistad con André Breton. Tuvo que vender obras para subsistir, y Christian Zervos le organizó una exposición en su galería *Cahiers d'Art* en febrero de 1934. En julio de 1937 estuvo representado en la exposición del "Arte Degenerado" por catorce obras, confiscadas de un total de cincuenta y siete de los museos alemanes. Pese a estas circunstancias, tardó tiempo en convencerse de que el arte y la política iban estrechamente implicados, y sólo en 1938 mostró de manera pública sus sentimientos antifascistas. Al caducar su pasaporte en 1939, solicitó y consiguió la nacionalidad francesa, lo que le salvó se ser internado en un campo de concentración, como le ocurrió a tantos otros artistas. Todavía hizo una exposición individual clandestina, en la Galería Jeanne Bucher, con setenta y seis años, dos antes de fallecer, antes de que París fuera liberado[138].

Paul Klee, nacido en Münchenbuchsee, Suiza, en 1879, fallece en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial en el

[138] *Idem*, p. 265.

mismo país, en la localidad de Muralto, en 1940. Conectó con el grupo de Munich *Der blaue Reiter* en 1911, exponiendo junto con sus componentes en Berlín en 1912. Tras su decisivo viaje a Túnez con August Macke y Louis Mouillet, que significó su descubrimiento definitivo del color, llevó una vida apartada y de intenso trabajo. En la primera Guerra sirvió al ejército alemán, pintando alas de aviones. Tras la misma, el merchante Goltz le organizó una exposición en 1919 que significó su espaldarazo como artista. Contratado por Gropius en la *Bauhaus*, se trasladó a Weimar en 1921, y más tarde a Dessau en 1926. En 1924 exponía en Nueva York, y en 1926 conectaba con el grupo Surrealista en París. En 1931 dejó la *Bauhaus* por un puesto docente en la Academia de Düsseldorf, que el gobierno alemán en 1933 le obligó a abandonar, así como Alemania, saliendo para Berna. En 1935 comenzaron los síntomas de una aguda enfermedad, esclerodermia, que afecta a la piel y a los órganos internos, y por cuya causa moriría cinco años más tarde. En sus obras tardías predominan asuntos sombríos propios del desencanto, pero nunca perdió la fuerza y la maestría plásticas. Ejemplo de ello son el autorretrato realizado en 1922 que tituló *Vor der Liste gestrichen (Tachado de la lista*), y *Tod und Feuer (Muerte y fuego)* (1940, Berna, Fundación Klee). Sus circunstancias las relata con detalle en el Diario que publican sus herederos años después de su fallecimiento[139].

La segunda de estas obras consiste en un lienzo presidido por un rostro esquemático, y un signo antropomórfico a un lado, que consigue con el colorido gris azulado sobre ocres y rojizos, junto con la expresión de los signos: cuencas de los ojos vacías, boca distorsionada, perímetro asimétrico de la cara, transmitir efectos de profunda soledad y depresión del ser humano. No cabe duda que las circunstancias de Klee produjeron aquella expresión visual.

Resulta difícil una definición nítida de su reacción ante la política Nacional Socialista, ya que, consciente de la dificul-

[139] Osborne, *Ob. cit.*, p. 452; E. A. Garzanti, 502-503.

tad y los impedimentos que lastran el arte con mediaciones políticas, optó por una vía personal y por la abstracción como lenguaje. De manera paradójica como en tantas otras ocasiones, su postura de alejamiento, su participación en el Dadá, de signo anarquizante, en los años 1917 a 1919, y su tendencia hacia la síntesis formal abstracta, se utilizaron con posterioridad para aseverar que era un enfermo mental. Sufrió presiones enormes, registros domiciliarios de sus pertenencias y de la correspondencia con su mujer, y se le consideró un artista "degenerado". Indudablemente, el ambiente bélico tuvo mucho que ver con su vida y obra[140].

E. L. Kirchner, nacido en Aschaffenburg, Alemania, en 1880, y fallecido en Frauenkirch, Suiza, en 1938, fue el centro neurálgico humano de la actividad del grupo *Die Brücke*. De sus actividades en el contexto de la guerra, destaquemos que fue voluntario del ejército de la primera Gran Guerra, aunque no pudo soportar la disciplina exigida. Como consecuencia de aquellas experiencias, tuvo que pasar una estancia en un sanatorio por depresión nerviosa, y allí aprovechó su tiempo para completar la ilustración con pinturas y xilografías del *Peter Schlemihl*, de Chamisso. Sufrió una dependencia progresiva del alcohol, la morfina y las pastillas para dormir. En 1917 viajó a Suiza, donde se fue recuperando tras el tratamiento en sanatorios como el de Davos, y con el apoyo de amigos coleccionistas y de algún médico de talante humanitario. La intervención nazi impidió que realizara el encargo de pinturas murales del museo Folkwang de Essen, en Alemania, y a partir de 1936 fue molestado cada vez más por los nazis. La requisa de obras lo llevó a empeorar, y destruyó todas sus matrices de madera y parte de su escultura, quemando por temor otras muchas obras. El 15 de junio de 1938 se quitó la vida.

De su obra relacionada con la guerra es su *Selbstbildnis als Soldat, (Autorretrato como soldado*), que se expuso entre el arte

[140] Pamela Kort, "Paul Klee", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 279-284.

“degenerado” en Munich en 1937 como *Soldado con prostituta*. Es un óleo sobre lienzo fechado en 1915, que perteneció a la Galería de la ciudad de Frankfurt, y desde 1950 a la colección del Oberlin College de Ohio[141]. Representa un retrato de perfil de medio cuerpo, con la guerrera y la gorra del uniforme azules; la mano derecha es sustituida por un rollo verde terminado en rojo, como un muñón; el rostro amarillo, anguloso, muestra una clara asimetría entre los ojos evocando desequilibrio, y contrasta con la carnosidad roja de los labios cerrados, que sostienen un cigarrillo; al fondo, un desnudo de mujer con el pelo corto, y unos lienzos esbozados a los lados. La obra evoca otros lienzos del autor como pintor con modelo de los años anteriores a la guerra, y la ausencia de la mano habla de su imposibilidad real y mental de pintar.

Fuera de la selección nazi, y dentro de la temática de la primera Gran Guerra, hay que destacar el conjunto de desnudos masculinos *Artilleros en la ducha* (1915, Nueva York, Museum of Modern Art), tan opuesto en angulosidades y espacio angosto a sus *Bañistas en una habitación* (1908, Saar, Landesmuseum), conjunto de desnudos de cinco mujeres vistos con relativa serenidad, un año después de la realización de *Les demoiselles d’Avignon* de Picasso. Al tema de *El artillero* dedicó otro lienzo (1915, Nueva York, Museum of Modern Art), conectado con el del conjunto de desnudos masculinos, excepcional por su temática. En este lienzo el alargamiento característico de las figuras de Kirchner se asocia a la estrechez opresiva del espacio, en el que los artilleros del cuerpo al que perteneció el pintor se agolpan bajo las duchas y ante la mirada fría del oficial uniformado, encargado de impartir órdenes, las mismas que el autor no soportaba entre otras características negativas del ejército que le llevaron a empeorar su depresión profunda[142].

---

141 Peter Guenther, “Ernst Ludwig Kirchner”, en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 269-278, fig. 264.

142 Peter Selz, *La pintura expresionista alemana*, 1989, Madrid, Alianza Forma, p. 324, lám. 138.

Eric Heckel, (Döbeln 1883-Rudolfzell 1970), otro miembro del *Die Brücke*, tuvo en cambio una experiencia de la guerra menos traumatizante. Voluntario en la Cruz Roja en 1914, bajo el mando del Dr. Walter Kaesbach, historiador del arte al que conocía desde 1912, le permitió seguir pintando durante las horas de servicio en la guerra. Sin embargo no pintó escenas de guerra, sino paisajes y marinas que en opinión de sus críticos, son más una síntesis de la experiencia previa que producto de las nuevas sensaciones. Estuvo con el grupo de Kaesbach en Flandes en 1915, donde coincidió con Max Beckmann. En Ostende, su puesto siguiente, pintó en una habitación para soldados enfermos y heridos la llamada *Madonna de Ostende*, sobre un encerado para las fiestas navideñas, y colaboró en las propuestas pacifistas de la revista de Paul Cassirer *Der Bildermann (El creador*) y otras muchas colaboraciones con sectores de izquierda, como *Der Sturm, (La tormenta*); *Die Aktion, (La acción*), y *Die rote Erde (La tierra roja*)[143].

Después de la guerra volvió a Alemania, realizando numerosos viajes por Europa, y aunque participó en el *Novemvergruppe* (*Grupo de Noviembre*) y en el *Arbeitsrat für Kunst* (*Consejo de trabajadores para el arte*) en 1919, no manifestó abiertamente su dedicación a causas revolucionarias. Se ha señalado que tras la guerra, lo que hizo fue transferir a su obra una atmósfera apocalíptica espiritualizada, siendo sus imágenes a principio de los años veinte como marionetas, sin expresión[144]. Tras un período de larga ambivalencia en su trato con las autoridades nazis, fue catalogada una pequeña parte de su obra entre el "Arte degenerado": siete óleos, cuatro acuarelas y dos obras gráficas. Entre los años 1936 a 1939 vivió con tranquilidad en varias localidades rurales, y en Austria entre 1940 a 1942. Su taller de Berlín, que tenía

---

[143] Dagmar Grimm, "Erich Heckel", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, p. 250.

[144] Theda Saphiro, Painters and politics: *The European Avant-Garde*, 1976, Nueva York, Elsevier, p. 88.

desde 1919, desapareció con mucha obra en un bombardeo en enero de 1944. Tras la guerra volvió a encontrarse con Kaesbach en Hemmenhofen, junto al Lago Constanza, donde también fue vecino de Otto Dix. Desde 1949 fue profesor en la Academia de Arte de Karlsruhe, y más tarde, junto con Schmidt-Rottluff llevó a cabo la fundación del Brücke-Museum en Berlín.

Karl Schmidt-Rottluff nació en la localidad alemana de la que adoptó su segundo apellido, Rottluff, en 1884, falleciendo en Berlín en 1976. Fue otro importante pintor, miembro fundador del grupo *Die Brücke*, que tuvo como destino, en la Primera Guerra Mundial, Rusia y Lituania. Sin éxito, había intentado ser relevado del servicio militar a través del poeta Richard Dehmek, quien recalcaba la importancia del arte y la necesidad de artistas genuinos para la demanda cultural que habría después de la guerra, argumentando que la ruptura de actividades como la suya habrían de tener un impacto negativo en el desarrollo artístico alemán. Como tantos otros artistas, cuando en 1916 intentó volver a pintar tenía los nervios a flor de piel. De hecho contó por carta a Lyonel Feininger que había dejado de pintar, porque "o eres un pintor y te cagas en todo el rollo o participas en él y dale un besito de adiós a la pintura"[145]. Todavía en 1920 intentaba recuperar sus energías creativas, y escribía: "Con respecto al trabajo… mi cuerpo está en huelga… Creo que son los recuerdos de la guerra lo que ahora se está manifestando- era un hecho seguro que esto iba a ocurrir". Poco después hizo su escultura *Arbeiter mit Ballonmütze (Tabajador con gorra)*, con piernas amputadas y mendigando, situación común por entonces entre los soldados desmovilizados, y que fue ampliamente representada en los años 20 dentro de la corriente Nueva Objetividad alemana.

[145] Dagmar Grimm, "Erich Heckel", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, p. 340.

El motivo de *Cristo*, comentado en el apartado de temática religiosa del presente trabajo, realizada en xilografía, lo realizó en 1918 sobre la base de las experiencias de la guerra en el frente del Este. Con el texto también inciso "*Ist euch nicht Kristus erschienen*" ("*Cristo no se os ha aparecido*"), se refiere a los sufrimientos del pueblo alemán al final de la guerra. Colaborador de los círculos y publicaciones críticos, ilustró para *Die rote Erde* ("La tierra roja"), revista de extrema izquierda. Pese a sus convicciones, manifestó con claridad su independencia y falta de confianza en los sectores políticos. Su arte sufrió la apreciación paradójica de algunos otros de sus congéneres expresionistas, al ser considerado durante un tiempo por la juventud estudiante nazi, bajo la dirección del Dr. Fritz Hippler, como expresión del verdadero arte alemán que preparaba la revolución nacionalsocialista. Pese a ello la galería de Ferdinand Möller en Berlín, en que tomaba parte su obra dentro de la exposición titulada "*Dreissig deutsche Künstler*" (*30 artistas alemanes*), fue cerrada tres días después de inaugurarse por orden del Reich. La obra de Schmidt-Rottluff, pese a ello, tuvo importantes oportunidades de exposición y valoración en otros circuitos, hasta ser incluída en "*Entartete Kunst*" en el verano de 1937, con veintisiete pinturas y veinticuatro grabados. Pensaban los nazis que glorificaba a los idiotas, a los cretinos, a los mutilados, en contra de los ideales arios, según los comentarios adscritos a su obra en la cuarta planta de la exposición de Munich. El total de obras que le fueron confiscadas de museos y lugares públicos fue de seiscientas ocho. Pese a ello, le fue indicado que aún se tenían esperanzas en su recuperación.

Este artista no abandonó Alemania, aunque en 1942 se trasladó a los dominios del Conde von Moltke, opositor de Hitler y que participó en el atentado contra su vida en julio de 1944, por lo que fue ejecutado. Schmidt-Rottluff permaneció recluido en Pomerania durante una parte de la Segunda Guerra, arreglándoselas como pudo, incluso dando ayuda a otros como E. W. Nay. En 1943 su estudio berlinés fue bombardeado, y perdió muchas de sus obras. Pese a ello en-

tregó sesenta obras al Brücke-Museum de Berlín, que se abrió en 1967 por iniciativa suya. Dejó fondos para proveer a perpetuidad futuras becas anuales a los artistas[146].

Otto Mueller nació en Liebau, en la conflictiva región de Silesia, en 1874, falleciendo en 1930 en Breslau. Conectó con los artistas del grupo *Die Brücke* en una exposición en 1910 en Berlín, tras lo cual se incorporó al mismo. Gozó de la exención del servicio militar por motivos de salud, pero quiso entrar como voluntario en 1916, sirviendo en un cuerpo blindado hasta 1918. Sufrió lesiones en el pulmón con hemorragias en 1917. Su experiencia de guerra contribuyó a empeorarle la salud considerablemente, que a su vez, lo llevó a la muerte. Después de la Primera Guerra Mundial se hizo miembro del *Arbeitsrat für Kunst*, "Consejo para el arte", el primer grupo creado en Alemania en la posguerra, colaborando en las publicaciones de izquierda habitualmente mencionadas en los artistas anteriores, así como también perteneció al *Novembergruppe*. La temática paisajista y humana de sus obras, con una visión idealizada de figuras gitanas producto de sus viajes por Bulgaria, Hungría y Rumanía, así como su pertenencia a la izquierda, hicieron que fuera considerado "artista degenerado". Se le catalogaron treinta pinturas para la Sala 3 de la planta alta de la exposición de Munich en 1937, junto con otras pinturas que representaban desnudos. Merecieron la consideración de la censura de que se trataban en su conjunto de ser un insulto a la mujer alemana, ofreciendo "modelos degenerados, negroides, y de prostitutas". Tanto sus ideales plásticos, como sus actividades en grupos de vanguardia en la época de la República de Weimar fueron los factores decisivos de su inclusión en la "antología", según recogen sus críticos[147]. Ninguno de los temas expuestos tenía relación directa

[146] Dagmar Grimm, "Karl Schmidt-Rottluff", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 340-347.

[147] Dagmar Grimm, "Otto Mueller", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. Cat. Ent. Kunst, D. G.: 307-311.

con la guerra, ni en general su obra. Sí en cambio hubo una activa empatía con todo el proceso de revolución de las artes visuales, y una presencia activa en la Gran Guerra, aún a costa de su salud.

Max Pechstein, nacido en Zwickau en 1881, y fallecido en Berlín en 1955, a raíz de la Primera Guerra fue un hombre de visión idealista respecto a la misión del artista. En 1919 pintó un trabajador con un corazón rojo flameante alzándose por encima de la ciudad, con el brazo derecho elevado en actitud de victoria y a la vez quizá, en un gesto de implorar. Así más o menos era la descripción que de él hizo Theda Shapiro, a propósito de la cubierta del panfleto "*An alle Künstler*" ("*A todos los artistas*")[148]. Confiaba en un futuro socialista para la humanidad, y se hizo miembro del *Novembergruppe* y del *Arbeitsrat für Kunst*. Diseñó carteles para la "*Liga por los Derechos Humanos y el Socialismo*", y en general, escribió y colaboró con la prensa socialista. Sus carteles de Weimar en 1919 llamaban a todos los artistas, y Pechstein escribió a propósito de la llamada: "Que la república social nos de su confianza; nosotros ya tenemos libertad, y pronto procedentes del seco suelo, flores que florecerán para su gloria"[149].

Su obra fue, sin embargo, bastante apolítica. Procedente de la *Neue Sezession*, enlazó con los del *Die Brücke* en el "Salón de Rechazados" de Berlín en 1910, y también expuso con el *Der blaue Reiter*. Visitó entre 1913 y 14 las Islas Palau en el Sur del Pacífico durante la ocupación alemana, espacio que consideró un paraíso terrenal así como Gauguin había hecho en Tahití y en las Islas Marquesas con anterioridad. Pechstein tuvo que abandonar aquel refugio debido a la ocupación japonesa, regresando a Europa a través de los Estados Unidos. La producción de esa época fue de tema etnográfico

---

[148] Teda Saphiro, *Painters and Politics: The European Avant-Garde*, 1976, Nueva York, Elsevier, p. 187.

[149] Henry Grosshans, *Hitler and the artist*, 1983, Nueva York, Holmes and Meier, p. 187.

idealizado, como la *Pareja en Palau*, de 1917. En la Primera Guerra Mundial estuvo en el ejército en Francia, haciendo una serie de litografías sobre la batalla del Somme, a la vez que retomó la imaginería religiosa con la serie xilográfica sobre el "*Padrenuestro*" que se ha reseñado en el apartado de temática religiosa, cuatro de cuyas viñetas se incluyeron en la exposición del "arte degenerado".

En cuanto a su trayectoria profesional, gozó de muy buena consideración entre la crítica especializada. Sus problemas comenzaron cuando en 1930 Alfred Rosenberg en *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* (*El mito del siglo XX*), acusó a las plumas judías de exaltar a los artistas como Pechstein como líderes de la pintura del futuro. No obstante la "Liga de estudiantes Nacionalsocialista" contó con obra suya en 1933 para ilustrar la unión del Nacional Socialismo y el arte moderno. Los estudiantes fueron expulsados y la muestra cerrada al tercer día por el Ministro del Interior W. Frick. Luego, sufrió el acoso y el aislamiento, y sobrevivió en una choza con la pesca y el intercambio de bienes básicos con los campesinos cerca del Lago Kuser, en Pomerania. Fue invitado a dar clases en Méjico y Turquía, pero los nazis le denegaron el visado para salir. En 1936 se le prohibió pintar, y descubrió que antiguos compañeros y amigos le habían denunciado como judío. Se le confiscaron trescientas veintiséis obras de los museos, siendo expulsado de la Academia Prusiana de las Artes, pese a sus protestas por tener un hijo en las SA, y otro en las "Juventudes Hitlerianas", y haber estado él mismo en el frente oriental durante la guerra. Solo le ayudó el director del *Carnegie Institute*, Homer Saint Gaudens, encontrando compradores para sus obras en los Estados Unidos.

Pechstein siguió en su refugio de Leba hasta 1915, tiempo en el que iba con frecuencia a Berlín, pero su estudio fue bombardeado en 1942, con la consiguiente destrucción de muchas de sus obras. Trasladado a otra aldea en Schippen, también en Pomerania, fue capturado por los rusos y hasta el final de la guerra fue hecho prisionero, regresando a Berlín al

terminar. Sacudido por las penalidades en Nuremberg, escribió sobre las atrocidades cometidas "contra ellos mismos, alemanes", pidiendo que en el futuro un tribunal alemán de justicia se encargara de aquellos crímenes. A partir de 1945 recuperó su puesto de profesor en la Academia de Berlín, diez años antes de su fallecimiento a la edad de setenta y cuatro años[150].

Emil Nolde, nacido en la localidad alemana de Nolde en 1867, cerca de Dinamarca, y fallecido en Seebüll en 1956, fue probablemente el artista de la época que tuvo una relación más ambigua y paradójica con el nazismo, o acaso la más conocida, ya que confió en el nacionalismo alemán, y estuvo cerca del nacional socialismo. La Primera Guerra Mundial lo cogió con cincuenta años, motivo por el que no tuvo que incorporarse; cuando finalizó, tomó parte del *Arbeitsrat für Kunst*, y en 1920 se incorporó al partido Nacionalsocialista en su rama del Norte-Schleswig. Como político se considera que fue ingenuo, y como artista, que siguió sus impulsos personales. La naturaleza, lo exótico, lo salvaje, el profundo sentido del color, estuvieron entre sus preferencias. La recepción de su obra desde sus correligionarios dependió del punto de vista de los mismos: algunos vieron en ella la expresión de arquetipos nórdicos exaltados, y otros pensaron que reflejaban el caos racial de Alemania. Entre otras muchas vicisitudes biográficas, apoyó con un escrito a Hitler en 1934, después de la muerte del presidente Hindenburg, lo mismo que hicieron algunos otros artistas conocidos de rango internacional, como Ernst Barlach, Eric Heckel y Mies van der Rohe. A partir de septiembre de 1934, cuando Hitler clarificó su política cultural, dejó de contar con el apoyo de Goebbels, su obra fue retirada junto con la de otros, de las exposiciones de arte contemporáneo en Munich, procedente de Berlín, y se le prohibió cualquier actividad profesional o aficionada en el campo del arte,

---

[150] Dagmar Grimm, "Max Pechstein", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 326-329.

al ser considerado un irresponsable. En este sentido, llegó a realizar series de acuarelas clandestinamente para que el olor del óleo no lo delatase. La confiscación de sus obras procedentes de museos alemanes alcanzó la cifra de mil cincuenta y dos, y de ellas, veintisiete fueron incluidas en la exposición de *Entartete Kunst*. Apartado de la Academia Prusiana de las Artes en 1941, además se le prohibió trabajar. Después de la Segunda Guerra Mundial, en 1946, fue nombrado profesor de arte nuevamente por el Gobierno de Schleswig-Holstein, pero sus años finales estuvieron lastrados por las discusiones sobre su anterior pertenencia a los nazis[151]. Sus circunstancias estuvieron claramente marcadas por la situación política en torno a la Segunda Guerra, aunque la iconografía de sus obras no es trasunto alguno del mundo bélico ni de las tensas circunstancias que lo envolvieron.

Ernst Barlach nació en Wedel 1870, falleciendo en Rostock 1938. Como artista desarrolló su estilo expresionista después de viajar a Rusia en 1906, y de superar la fase inicial influenciada por el *Jugendstil*. Su iconografía se centró en mendigos y campesinos rusos como símbolos de la existencia humana. Sus esculturas en madera las hizo a partir de 1907-1908, trazadas en forma de bloque uniforme que traspasó también a las esculturas en bronce, y que se le encargaron para conmemorar el final de la Primera Guerra Mundial. Él sirvió dos veces en el ejército durante la misma, y sus obras son un alegato antibélico. Presentó en 1927 el *Güstrower Ehrenmal (Monumento conmemorativo de guerra de Güstrow)*, con un Cristo suspendido desde la bóveda de la catedral, similar en concepción espacial al de Ludwig Gies para la Catedral de Lübeck, comentado en el capítulo de arte religioso, que en este caso funde las dos iconografías. El Cristo llevaba el rostro relajado y estilizado de la artista, amiga de Barlach, Käthe Kollwitz, parecido que él decía ser casual. En 1928 la

---

[151] Dagmar Grimm, "Emil Nolde", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 315-324.

Iglesia de la Universidad de Kiel le encargó el *Geistkämpfer (Guerrero del espíritu)*, un ángel llevando la espada y posando sobre las fauces de un monstruo de aspecto de lobo. Para la Catedral de Magdeburgo representó seis figuras silueteando una cruz en la que estaban inscritas las fechas de la guerra. Cuatro figuras eran soldados, una un esqueleto con uniforme y casco, acompañadas de otras dos afligidas correspondientes a sus espíritus patéticos, uno con la cara tapada por una capucha, y todos víctimas de la reciente e irracional guerra.

Después de unos años de expansión y aceptación artística y social de su obra, Barlach comenzó a tener problemas con la cuestión de la pertinencia de su obra a un ámbito judío y eslavo dentro del nazismo. El hecho de tener representantes comerciales como Alfred Flechtheim y Cassirer, y su propio dramatismo le valieron el juicio de que su actuación no era propia de alemanes. Comenzaron las intimidaciones atentando contra su casa, espiándolo. Barlach aludía a su sentimiento de repulsa al explicar que, en vez de levantar el brazo en el saludo militar impuesto, lo más que hacía era calarse el sombrero hasta los ojos.

Su obra fue requisada e incluída en la exposición *Entartete Kunst*, con señalada representación de sus temas religiosos, como se ha comentado. Falleció tras enfermar con rapidez, cuando se le prohibió seguir exponiendo en 1937. Su obra *Cristo y Juan* y su sentido antimilitar, se consideraron ruda ofensa de los valores "estables": la divinidad, y el Reich[152].

La corriente artística conocida como *Neue Sachlichkeit*, Nueva Objetividad, desarrolló una fuerte actividad en los años veinte e inicios de los treinta, en el período de entreguerras. A ella nos hemos referido en diversas ocasiones[153]. La literatura

---

[152] Dagmar Grimm, "Max Pechstein", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 196-8.

[153] Julia Barroso Villar, "La guerra y los artistas de vanguardia", *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*: 1994, Madrid, Editorial Complutense, pp. 1.473-1.489. Y en *Nuevas iconografías. El verismo alemán de los años 20*, 1989, Oviedo, S.P.U., pp. 46-56.

de aquella densa etapa de la república de Weimar marcada por el gobierno socialista y la agitación social, está plagada de referencias literarias como las de George Trakl en *Grodek*; *Du* (*Tú*), de August Stramm; y el capítulo final de *Der Zauberberg* (*La montaña mágica*) de Thomas Mann. La visión de Trakl sobre la guerra evoca el contenido de los trípticos de Otto Dix sobre la misma, al hablar del Infierno y de su antesala, describiendo los edificios de piedra, el hospicio, el hospital, el rojo sangre del canal, los cadáveres en putrefacción, el dolor de las madres, entre otros tópicos. La guerra transformó la personalidad de autores como Otto Dix, George Grosz o Max Beckmann, que se refieren a sus traumas con frecuencia y, en cuanto a la pintura, la reflejan de varias maneras.

Max Beckmann, nacido en Leipzig en 1884, fallecería en Nueva York en 1950, a donde había emigrado durante la Segunda Guerra Mundial. Se trataba de un artista conservador en principio, que apostaba por el realismo, cuyos temas anteriores a la Primera Guerra versaban con frecuencia sobre temas cristianos y del Antiguo Testamento, además de la mitología clásica. Pese a llegar a tener algún contacto con la estética del *Brücke*, se opuso con tenacidad al *Der blaue Reiter*. En el ejército alemán fue asistente médico en 1915, y las experiencias allí presenciadas le produjeron una profunda depresión nerviosa. Desde entonces su estilo pictórico cambió por otro más anguloso, con obras como el *Descendimiento*, y *Cristo y la adúltera*, que expuso en Frankfurt y en Mannheim, respectivamente, en 1919. Entre los años 1924 y 30 se marcó el mayor auge de su popularidad como artista. Hasta 1932 no comprendió el alcance de la política nazi en las artes, al ser incluídas las dos obras anteriores entre las obras "degeneradas", ascendiendo a un total de veintiuna, entre ellas algunas carpetas con aguafuertes. El mismo día en que se inauguraba la exposición de Munich, en cuya primera sala estas obras ocupaban un lugar destacado entre la imaginería religiosa, Beckmann abandonó Alemania para siempre junto con su esposa, huyendo a Amsterdam. Durante la guerra realizó en

Holanda más de doscientos cuadros, y expuso en Nueva York en la Galería Buchholz, que era un mundo abierto para muchos europeos exiliados. A los Estados Unidos se trasladó en 1947, como profesor en Washington, más tarde en 1949, en el Brooklin Museum Art School. Ese año ganó el primer premio en el Carnegie Institute, de Pittburg, y en 1950 obtuvo el Primer Premio de Pintura en el Pabellón Alemán de la Bienal de Venecia. Autor caracterizado además por su personalísimo sentido de la filosofía que presidía su pintura y su concepción global de la existencia, incoherente y nada metódico en el aspecto verbal, impuso en cambio un fuerte sello a su obra pictórica. Stephen Lackner dijo de él: "No era un degenerado, sino un barómetro que registraba el doloroso aumento de la presión de la atmósfera de la Alemania de postguerra. Con su sobriedad, exactitud y fuerza expresiva pretendía dominar los horrores que estaba reflejando". Günther Buchheim a su vez, señaló que Beckmann nos mostraba un mundo malvado y cruel, el nuestro, negándose a embellecerlo o idealizarlo[154]. La crítica alemana lo ha considerado un profeta y un vidente.

Entre las obras seleccionadas para *Entartete Kunst,* conectadas de manera directa con la guerra, está uno de sus primeros y numerosos autorretratos, con el cambio de estilo: el óleo *Selbstbildnis mit rotem Schal (Autorretrato con pañuelo rojo*) (1917, Stuttgart, Staatsgalerie). En él se muestra de medio cuerpo, levemente ladeado con una tensión consistente en ofrecer el torso inclinado hacia su derecha, mientras el rostro lo hace hacia el lado contrario. Sus brazos desnudos y las manos delimitan un espacio estricto, el estrecho marco vital en que se puede mover, frenado por el ventanal cerrado del fondo, con una perspectiva lateral de paisaje urbano más abierta por el que el artista parece querer escaparse del cua-

---

[154] Hans Belting; Max Beckmann, *Traditions as a problem in modern art*. Trad. por Peter Wortsman. 1989, New York, Timkey Publishers, Inc. Ver también: Osborne, *ob. cit.*, pp. 70-72.



M. Beckmann, *Autorretrato con pañuelo rojo.* 1917, óleo / lienzo, Stuttgart, Staatsgalerie.

dro. La pañoleta roja alrededor del cuello y anudada como corbata, alude a sus servicios como camillero durante la Gran Guerra. Beckmann tenía treinta y tres años, y es una de sus duras etapas que culminaría en una gran depresión. En esta época comienza su evolución plástica hacia el estilo denso y anguloso que culminaría en *La noche*. El *Kreuzabnahme* o

Descendimiento (1917, Nueva York, Museum of Modern Art), aunque de temática religiosa, está relacionado con los asesinatos de Rosa Luxemburgo, a quien dedica otra *Crucifixión* como sacrificio civil, y de Karl Liebcknet, dirigentes comunistas. Grabados como *Die Bettler (Los mendigos)*, de 1922, se refieren a la pobreza de la Alemania de entreguerras, donde pululaban multitud de pordioseros arruinados en sus vidas y en sus bienes materiales, donde no suele faltar, como en Dix, alguna figura de mutilados de guerra.

La experiencia en la guerra ejerció para él la fascinación ambigua de lo horrible, ya que por una parte tenía la visión de los cuerpos descarnados y ensangrentados con que se encontraba en su servicio voluntario para heridos de guerra, que trasladaba a la idea religiosa de nuevos cuerpos de Cristo; y por otra describe su fascinación ante los hechos bélicos. En 10 de noviembre de 1914 se refería a la carnicería, cuando las puertas de la eternidad se abren, y todo sugiere el espacio, la lejanía, la eternidad, mientras los soldados se debaten entre una melodía de la Salve. Todavía en abril de 1915 decía "la guerra es un milagro, aunque tremendamente incómodo. Mi arte lucha aquí por devorar"[155].

Un asunto que rodea la muerte y la agresión, la irrupción de una banda en una casa familiar sometiendo a tortura y asesinando a sus miembros, lo llevó a cabo Beckmann en versión grabada en punta seca en 1914, y en un importante lienzo (133 x 154 cm., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein Westfalen) entre 1918 y 1919: su título es *Die Nacht (La noche)*. En el grabado, la alcoba es evidente, el espacio es reconocible, y tres atacantes, un hombre y parece que dos mujeres, maltratan a la figura central, sin más personajes. En el óleo, la escena se produce también en el dormitorio aunque

[155] MAX BECKMANN, *Briefe im Kriege*, 1955, Munich, 15. "Für mich ist der Krieg ein Wunder, wenn auch ein ziemlich umbequemes. Meine Kunst kriegt hier zu fressen". En: MATTHIAS EBERLE, MAX BECKMANN, *Die Nacht. Passion ohne Erlösung*. 1984, Fischer, pp. 29-8.



M. Beckmann, *La noche.* 1918-1919, óleo / lienzo. Düsseldorf, K.N.W.

la cama podría parecer una mesa de sacrificio, en un espacio abigarrado hasta la asfixia psicológica, en el que se tres agresores, hombres, atacan, y un rostro de mujer semioculto al fondo parece instigar. Los torturados son tres, en distinto grado y forma: a la izquierda el hombre de la casa, en camisa de dormir, sujeto por dos malhechores, soporta el nudo al cuello con el que le van a ahorcar colgado de una viga del techo, mientras su cuerpo se contorsiona y su rostro es una mueca de dolor. Los colores blancuzcos, con algunos contrapuntos rojos, azulones y grisáceos, habla de la sangre y de la muerte, de la gangrena y el color de los cadáveres. El tercer actor agresor gesticula, no se le ve el rostro y cubre la cabeza con una gorra, haciendo recordar las imágenes de los mítines obreros; con un brazo levantado parece arengar a unas hipotéticas masas; con el otro sujeta a una niña rubia, boca abajo, de rostro angustiado, de corpiño azul y falda roja. Hacia el

centro a la derecha, en primer plano inferior, está la mujer de la familia agredida semidesnuda, de espaldas, con una posición tremendamente forzada del cuerpo al resbalar sobre las piernas en el suelo, mientras con los brazos en alto, está atada por las muñecas a lo que parece el marco de la ventana situada en la pared de enfrente. Hay un rostro de mujer casi oculto al fondo a la izquierda, que permanece impasible sin tomar parte en la acción, que ha sido interpretado de manera enigmática como la insidia. El profesor Sebastián nos sugería la idea de una de las Erinias, como desencadenante oculto de la acción. La alteración del sentido verista tanto del espacio como de las posiciones de la anatomía, junto con el colorido cadavérico salpicado por el rojo de algunos de los objetos presentes, provoca una escena del horror y de la máxima crispación. El barullo de las sábanas marca las líneas curvadas que contrastan con el movimiento anguloso de los cuerpos. Una gramola, en el suelo, gris y con el interior rojo, es el signo iconográfico que Beckmann usaría en otras ocasiones más para significar la voz, el grito ante la sangre tapado por la fuerza a quienes son las víctimas. Dos velas en el suelo bordean a la mujer, una encendida cayéndose, otra apagada en el suelo, sugieren para Beckmann la vida a punto de extinción y la ya extinta.

Por otro lado, es un cuadro denso, críptico, no se conocen los personajes y la situación concreta, pero adquiere un significado universal ante la agresión que padece la población civil en medio de la primera guerra, en ese otro frente soterrado que es la población, que se mueve entre oscuras venganzas, calumnias, y la parte no por menos evidente, menos siniestra que la carnicería colectiva en los frentes de guerra. La crítica de Beckmann ha visto en esa falta de anecdotismo personal, en la generalización de la brutalidad en el ambiente cuando la guerra iba a terminar, su carácter universal, y por ello se ha puesto en parangón con el *Guernica* de Picasso. Por otra parte, se han visto relaciones entre esta escena y las torturas de la pintura medieval: Sara O'Brien lo compara

con el *Altar de Issenheim* de Mathias Grünewald, y extrae los paralelismos de *La Noche* con *El sacrificio de Rosa Luxemburgo*, realizada en 1919 poco después de terminar la anterior[156]. Cuando en 1914 Beckmann hizo la primera versión en aguafuerte, aún no habían acontecido algunos hechos, pero el 15 de enero de 1919 los dos líderes del espartaquismo, la versión del comunismo alemán, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, dentro de una etapa de revueltas y con las tropas en la calle, fueron asesinados. Los hechos se produjeron en el interregno entre la marcha al exilio de Guillermo II en noviembre de 1918, y el nombramiento del Presidente de la República de Weimar, Friedrich Ebert, a comienzos de febrero de 1919. Beckmann hizo otra serie de litografías con el título *Die Hölle (El infierno)* en los días finales de la guerra, en los que proliferaban las algaradas en la calle, como *Die Letzten (Los últimos)*, que tiene su paralelismo temático, hombres atrincherados en las calles empuñando armas y haciendo barricadas con todo tipo de enseres, en *Otto Dix*: *Die Barrikade*, (óleo sobre lienzo, 1920, destruído)[157].

Otra figura representativa del tratamiento de las escenas de guerra en la época paralela a la de Beckmann, es Otto Dix. A él se deben importantes trípticos, puestos en boga desde los inicios de las vanguardias en Alemania como sacralización de lo profano, ya que en principio era una forma de composición ligada a la pintura religiosa para las tablas de altar[158]. Nacido en Untermhaus en 1891, fallecería en Singen en 1968. Se forma en Dresde, aunque en esa ciudad no se sintió afín a los planteamientos del grupo *Die Brücke*. Fue su contacto con E. L. Meidner lo que lo llevó a ensayar planteamientos expresionistas. Un viaje a Italia le permitió conocer

---

[156] S. O'Brien Twohig, *Max Beckmanns Carnival*. 1984, Londres, The Tate Gallery Publ. y M. Eberle, *ob. cit.*

[157] Julia Barroso, *Nuevas iconografías: el verismo alemán de los años 20*. Oviedo, S.P.U.O., pp. 46-56.

[158] W. Pilz, *Das Tryptichon als Kompositions Erzählungform*. 1970, Munich, Fink Verlag.

obras futuristas, y durante el año 1920 compartió filas con el grupo Dadá de Berlín. Se enroló voluntariamente durante la Primera Guerra Mundial en 1914, siendo soldado en una unidad de ametralladoras. Nunca interpretó la guerra como elemento purificador de una sociedad, como hicieron los futuristas y algunos expresionistas, y su actitud ante la misma es la descripción con actitud de reportero, pero buscando siempre los arquetipos, en vez de las situaciones precisas y concretas. El sentido que gobierna sus escenas es apocalíptico y sobrenatural, y en lo formal, busca un compromiso entre el dibujo limpio y tenso, con elementos de futurismo a veces, del expresionismo muchas más, y ciertos toques del cubismo[159]. Su arte fue una carga contra el mundo contemporáneo al tiempo que una condena del militarismo. Su crítica adoptó la forma de imaginería erótica grotesca, dentro de un humor negro caracterizado por la descripción de la perversión sexual, lo que le valió un juicio por difusión de pinturas obscenas. “Elegido” entre los artistas degenerados, con más de doscientas sesenta obras requisadas por toda Alemania, estuvo representado en “*Entartete Kunst*” con veintiséis ejemplos. Luchó también en la II Guerra Mundial, y fue hecho prisionero en Colmar permaneciendo como tal en Francia hasta que se verificó su identidad, entre campos de prisioneros en Francia entre 1945 y 1946. Su vida estuvo completamente marcada por ambas guerras, y perdió su estatus de profesor en la Academia de Dresde en la época nazi, sin poder ser reenganchado después de la guerra en la Academia de Düsseldorf en 1948, cuyos directivos le habían ofrecido un puesto, al ser rechazado por el Ministerio de Cultura de Nordrein-Westfalen considerando que se había mofado del pueblo bajo el poder de los nacionalsocialistas[160]. Murió en Singen, junto al Lago Constanza, a donde se retiró en sus últimos años.

---

[159] Dietmar Elger, *Expresionismo, una revolución artística alemana*. 1995, Colonia, Taschen, pp. 214-217.

[160] Dagmar Grimm, “Otto Dix”, en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 224-230.



Otto Dix, *Autorretrato como soldado con camisa roja.* 1914, óleo /papel, Stuttgart, Galerie der Stadt.

Sus obras sobre esta temática minaban la idea del heroísmo alemán, destruyendo las ilusiones ingenuas de sus paisanos de buscar una muerte honorable por la patria. Un autorretrato realizado en 1914, año de su incorporación a filas, lo realiza como soldado: *Autorretrato como soldado con camisa ro-*

ja (1914, Stuttgart, Galerie der Stadt), de manera similar a lo que hizo Beckmann. En él se presentaba con rostro ladeado y hasta incluir el cuello. Con el pelo rapado y la mirada extraviada, aunando el delirio y lo demoníaco del ejecutante de la muerte, formalmente Dix enfatiza estos efectos mediante el empaste fuerte y suelto, y el colorido rojo intenso. La firma, como monograma, bien visible dice "*14 Dix*". Otro autorretrato, hecho un año después, tiene una técnica más marcada por la compartimentación simultaneista de espacios del Futurismo, inspirada en el cubismo, y en él unas violentas formas contrastadas, de colores fríos y cálidos pero siempre violentos, parecen luchar como en el tema abstracto de Marc de 1914 *Formas que luchan*, sólo que en esta obra de Dix existe un referente figurativo importante, que es su rostro en el centro. De manera también apocalíptica, concentra las escenas violentas y las visiones que percibe de la guerra, y, realizando una cita simbólica de raíz clasicista, titula uno de sus óleos *Autorretrato como Marte* (1915, Freital, Haus der Heimat)[161]. En sus pinturas y grabados, Otto Dix dedicaría varias composiciones al tema de la guerra con el título *Der Krieg*. Además utiliza para esta finalidad el formato de tríptico que desde el grupo *Die Brücke* se venía recuperando para la actualidad. Dedicó una importante serie gráfica a la guerra, *Der Krieg*, en 1924, con cincuenta aguafuertes grabados a punta seca, calificados, junto con una pintura desaparecida, *Die Schützengrabenbild (Cuadro de la guerra de trincheras)*. Esta fue la pieza central de una exposición organizada por el grupo *Nie wieder Krieg (Nunca más guerra)*, que se basó en libros de dibujos de la época bélica y se completó seis años después de finalizar, exponiéndose de manera itinerante por las ciudades alemanas[162]. A estas obras George Heard Hamilton las considera "quizás las declaraciones antimilitaristas más desa-

[161] Dietmar Elger, *Expresionismo. Una revolución artística alemana*. 1995, Colonia, Taschen, p. 214.

[162] Fritz Löffler, *Otto Dix, Life and Work*, trad. R. J. Hollingdale, 1982, Nueva York, Holmes ans Meier, p. 65.

gradables del arte moderno”[163]. Dix realizó otro *portfolio*, esta vez de aguafuertes, en 1922 titulado *Tod un Auferstehung (Muerte y resurrección)*[164]. Una obra ilustra un entierro en las calles de una ciudad; hombres y mujeres entremezclados portan un féretro y sobre éste, se ve levitar la figura yacente de un esqueleto boca abajo alusiva a una mujer difunta. La arquitectura de espacios huecos, vacíos de vida, subraya esa sensación fantasmagórica, que dos sombras en la calle complementan utilizando un recurso muy propio de la pintura metafísica del italiano De Chirico.

En otros lienzos, sus antihéroes se concentran en los escalones sociales más humildes, al referirse a excombatientes tullidos rebajados a vivir casi o por entero de la mendicidad: hombres sin piernas convertidos unos en vendedores de cerillas sobre plataformas de madera con ruedas, pidiendo limosna en las aceras, otros apoyados en muletas, desfilando sin honor por las mismas, pero muchos ostentando condecoraciones de guerra que resultan irónicas y profundamente ofensivas para la fraseología patriotera militar; uno, profiere blasfemias al paso de la gente burguesa bien pensante. Otros juegan a las cartas, otros piden limosna. A esta serie pertenecen títulos como *Die Kriegskruppel (Los mutilados de guerra*, 1920), que evoca el tema de Brueguel el *Viejo Un ciego guiando a otros*. Otro título del mismo año es *Inválidos de Guerra jugando a las cartas*. También aparecen en su iconografía, niños vendiendo cerillas para sobrevivir, como *Der Streichholzhändler (I y II) (Cerillero)*, en versión grabada, la I, de adulto sin piernas sentado en la acera, con gorra, barba rala y aspecto sucio, cantando o barbotando palabrotas que salen como en un globo de tiras de cómics contra los que pasan, mientras en su entorno se deducen los pasos rápidos de los viandantes a través de sus piernas que no reparan en él o lo rehuyen. El óleo titulado *Der Streichholzhändler II* se refiere a

---

[163] George Heard Hamilton, *Pintura y escultura en Europa. 1880-1940*. 1980, Madrid, Cátedra, p. 498.

[164] F. Löffler, *ob. cit.*, Il. 55.

otro vendedor, esta vez un niño de ojos agrandados por el hambre y la miseria del entorno[165].

La imaginería de las trincheras ofrece un muestrario de modos de morir y matar, la máscara de la muerte en forma de calavera purulenta de la que salen gusanos, los heridos en las trincheras, los cadáveres de los hombres y los caballos, los soldados con máscara de gas que Grosz traspasó a la figura de *Cristo con máscara de gas*, crucificado, que impactó en su momento como irreverente; o en el ya comentado *Hecce Homo* de 1927 simbolizando la muerte universal de los inocentes y que en su momento levantó mucha polvareda al ser considerada una obra blasfema.

Además, dedica un importante tríptico al óleo a *La Guerra*, *Tritptychon der Krieg*, (1929-1932, Dresde, Staatliche Galerie) y el proyecto de otro que se quedó en la tabla central (Berlín): *Schützgraben in Flandern* (*Trincheras en Flandes*, 1934, Berlín, Neuenationalgalerie). A propósito del tríptico de Dresde, hemos señalado en otra ocasión que "…en la tabla central en la parte derecha se ofrece la visión de los cadáveres lacerados cuyas piernas llagadas son de clara estirpe bajomedieval en el *Altar de Issenheim* de Matthias Grünewald. Una mano crispada, un cadáver colgando de un arbusto, el soldado con casco al que no se le ve el rostro, y formas monstruosas extrañas, expresado mediante colorido azulado pálido y de ocre claro, que subrayan el patético ambiente mortífero. La tabla derecha recoge una escena en que los soldados marchan a la guerra (el antes, las esperanzas primitivas), y en la izquierda el final del proceso. Un anciano de barba blanca contempla la muerte en el campo de batalla con el cadáver de su hijo, un soldado joven. Esta parte de la composición evoca la "piedad" en versión paterna, tal como en *La balsa de la Medusa de Géricault*"[166]. Ese hombre anciano bien puede ser también un soldado envejecido que sostiene el cadáver de un compañero.

---

[165] Barroso Villar, *Nuevas ic…*, pp. 49-56.

[166] *Idem*, p. 55.

La obra se completa en pleno sentido compositivo bajomedieval, con una predela o banco, donde en formato horizontal que abarca las tres tablas superiores, una hilera de soldados muertos, anónimos, procedentes del pueblo, yacen en la fosa común permitiendo ver alguna figura en primer término. En conjunto, ocupan el espacio sacro destinado en la imaginería religiosa al "Santo Entierro" de Cristo, apropiandose el lenguaje sacro para expresar el dolor común en situaciones por encima de los detalles particulares de las vidas de ningún individuo.

La tabla del museo de Berlín, contiene una sola escena de muerte y desolación en el campo de batalla, similar a la tabla central de la composición anterior. Marca una línea ondulante que recorre las cabezas de los muertos unidas por los capotes militares y las mantas. Por encima de ellos destaca una figura anamórfica, a modo de tronco de árbol que corona una mata de espinos. Esta figura evoca una cabeza de Cristo coronado de espinas varón de dolores, y nos sugiere una clara evocación de la Pasión aplicada a un contexto con protagonistas meramente humanos.

George Grosz (Berlín 1893-Berlín 1959) adquirió fama, sobre todo, por las series gráficas de carácter satírico que publicó con la editorial Malik, que dirigía su amigo Wieland Herzfelde. Fue miembro del grupo Dadá de Berlín entre 1917 y 1920. En este año fue arrestado y multado por atacar al ejército en su *portfolio Gott mit uns (Dios con nosotros*). Después de publicar *Hecce Homo*, en 1923, fue llevado a un nuevo juicio por difamación de la moral pública, siendo multado y confiscándosele veinticuatro láminas del portfolio. Él se consideró un propagandista de la revolución social, y fue valorado como un digno heredero del sentido satírico de Daumier y de Goya. No pintó solo a las víctimas de la primera Guerra Mundial, discapacitados, lisiados y mutilados, sino además, la crisis profunda de valores de la sociedad capitalista. En 1925 ridiculizó la figura de Hitler, se comprometió con el Partido Comunista Alemán en 1922, y con altibajos en el

mismo, más tarde pasó a liderar el *Rote Gruppe* de Berlín (*Grupo Rojo*), que prefiguraba la *Asociación de artistas visuales revolucionarios de Alemania* (*ASSO*). A partir del giro a la derecha de la política alemana en 1929, su obra empezó a ser considerada anacrónica.

Su experiencia de la primera guerra, de la que se licenció en 1917 por razones médicas, le confirmó su odio por la casta militar prusiana. Sus colecciones *Das Gesicht der herrschende Klasse* (1921, Berlín, Malik), (*El rostro de la clase dominante*), *y Hecce Homo*, (1923, Berlín, Malik) hechas en los años del Dadá, le dieron fama internacional. En nuestro país son bien conocidas las series de obras gráficas en años recientes, mediante exposiciones itinerantes, y existen versiones en español de algunos de los libros ilustrados, como *El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas! Der Weisse general (El general blanco*) (1919, dibujo a pluma, col. part.) lleva dos espadas y casco con cruz gamada, con un rastro de muertos tras de sí[167].

Deustshland, ein Wintermärchen (Alemania, un cuento de hadas, 1917-19, óleo sobre lienzo, desaparecido), que toma el título de Heinrich Heine, era un importante cuadro sobre la gran política. Los personajes son: el sempiterno burgués alemán pusilánime y gordo, a la mesa con sus cigarros puros y su periódico local. Debajo, los tres pilares de la sociedad: militares, iglesia y escuela. Un maestro, con una vara con los colores nacionales, y un libro de Goethe, de quien se han difundido teorías como tópicos de apoyo al nacionalismo, representa la educación del momento. Un militar en posición frontal, condecorado, con su mirada fiera y su cuerpo rígido transmite la idea de dominio. Un cura, de perfil, mueve los brazos entre actitud de prédica y saludo “a la romana”. Sobre los tres, un gordo y pusilánime burgués, a la mesa con cubiertos y todo, se dispone a comer mientras el mundo se de-

---

[167] VV. AA., *George Grosz*, 1960, Nueva York. 1977, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

rrumba alrededor. Un marinero como símbolo de la revolución, y una prostituta, completan ese universo social alemán, según explica el propio autor en su autobiografía[168].

El tema lo vuelve a poner sobre el lienzo en *Stützen der Gesselschaft (Pilares de la sociedad*, 1926, Berlín, Neuenationalgalerie). Este lienzo, más sintético que la obra anterior, muestra de cerca tres tipos de busto hacia arriba, y al fondo otros dos. En primer término, de izquierda a derecha, el escritor del periódico local, con la pluma ensangrentada; el militar retirado añorante de las batallas del pasado, de cuya cabeza salen en figuritas de plomo, carros de combate; y el burgués, gordo, de cuya cabeza salen excrementos; al fondo, el cura gesticulante, también muy grueso, entre la salmodia y el saludo complaciente, y un soldado. Sobre un fondo tenebroso, ambos configuran el mundo de las tinieblas[169].

Grosz en el aspecto visual, se había educado en la Escuela de Artes y Oficios de Dresde, sin conectar en gustos con el Brücke. Sus móviles ideológicos, que circunstancialmente coincidieron con su militancia política temporal, le llevaron a asumir el arte como testimonio de las situaciones concretas que vivía. Como recursos estilísticos, se basó en parte en el Futurismo, cuyas obras pudo conocer en Italia, en el Dadá berlinés, y en algunos ecos del Cubismo. En 1933 fue de los primeros en sufrir las represalias del ascedente gobierno de Hitler, apareciendo obras suyas en la exposición, precursora de la del "*Arte degenerado*", *Schandausstellungen* (*Exposiciones de lo abominable*) que tuvieron lugar en Mannheim y Stuttgart. Avergonzado de su país, fue de los pocos artistas que nunca tuvo esperanzas en el nacionalismo que venía, y como renuncia a sus raíces, se hizo llamar George, versión inglesa, en vez de Georg, como su amigo el dadaísta del collage y editor John Heartfield, llamado en realidad Johan Harzfeld.

---

[168] Recogido en AA. VV., *George Grosz. Leben und Werk*. 1975, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje.

[169] J. Barroso, *Nuevas Iconografías…*, pp. 59-66.



G. Grosz, *Pilares de la sociedad.* 1926, óleo / lienzo, Berlín, Nationalgalerie.

Figuró en la exposición itinerante del "*Entartete Kunst*", después de serle requisadas doscientas ochenta y cinco[170]. Su estancia de veintisiete años en los Estados Unidos no le sirvió para sentirse identificado con el nuevo país de acogida, ya por exceso de detallismo en sus obras, como él pensaba, o por su visión apocalíptica de la existencia. Todavía hizo allí alguna obra premonitoria de la Segunda Guerra, *Caballeros del Apocalipsis* (1936, Nueva York, colección particular); y otra expresando su horror, en 1944, en *El superviviente*[171]. Regresó a su país al no sentirse identificado con la mentalidad norteamericana, tratando de recuperar lo perdido. Murió en Berlín seis semanas después de regresar, en un accidente en 1959. Su estilo crítico dejó una importante impronta en la corriente realista de denuncia norteamericana, en especial en Ben Shahn.

Käthe Kollwitz, nacida en Könisberg en 1867, y fallecida en Villeneuve en 1945, a su vez, fue una importante artista gráfica y escultora alemana, cuyas preocupaciones artísticas están en plena consonancia con el expresionismo de aquellas áreas. Conocedora de los medios sociales más oprimidos, con algún paralelismo sociológico con Munch ya que los conoce desde la medicina ejercida por un familiar, en este caso en el norte de Berlín, su obra se convirtió en un manifiesto continuado a favor de los más oprimidos. Se dió a conocer con las series *La revuelta de los tejedores* (1897-1898), y *La guerra de los campesinos* (1902-1908). A partir de 1910 comenzó a utilizar la litografía en sustitución gradual del aguafuerte, como medio expresivo preferido. Fue la primera mujer que, en 1919, tuvo un puesto en la Academia de las Artes Prusiana, y en 1933 fue expulsada por los nazis. En los años siguientes hizo sus obra más maduras, ocho litografías sobre el tema de la muerte. Para G. H. Hamilton, "…su fama estará fundada en aquellas

---

170 Dagmar Grimm, "George Grosz", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 242-246.

171 AA. VV., *Enciclopedia del Arte Garzanti*, 1991, Barcelona, Ediciones B, p. 427.

imágenes en las que como mujer y madre, destiló su compasión sin límite por esa humanidad que consideraba miserablemente oprimida, aterrorizada por su destino sin sentido e incapaz de encontrar ayuda excepto por el amor"[172]. Su obra no fue lo valorada que merecía en su momento, al estar más impregnado de otras dicciones más abstractas o renovadoras, como le ocurrió a Dix y a Grosz, cuyos valores de misantropía recibió la posteridad con mayor ahínco que el mensaje tenso, pero cargado de compasión, de la Köllwitz, un valor en baja en la era de la gesticulación y el esperpento, *versus* la abstracción de efectos por lo general más neutro psicológicamente.

Como escultora, hizo un *Monumento a los caídos en la guerra* en Dixmuiden, Flandes, terminado en 1932, y obras en que se deja ver la influencia de Barlach, como *Lamento* (1938-1939, Colonia, Wallraf-Richartz Museum)[173]. Entre sus grabados, realizó alguno con tema bélico, en contra de la guerra, con el título visto de la exposición organizada en grupo con carácter antimilitarista *Nie wieder Krieg (Nunca más guerra*), itinerante, comentado a propósito de Otto Dix[174].

Ludwig Meidner, nacido en Bernstadt en 1884, en la conflictiva región de Silesia, fallece en Darmstadt en 1966. Fue un izquierdista apasionado que, con su arte, se le considera precursor del tono expresionista de Otto Dix. Sus obras de los años veinte son las de mayor compromiso político, y entre sus temas es habitual la visión de la ciudad y de la tierra conmovida como por un terremoto. Su anticipo de las escenas de la Segunda Guerra se concentró en serializar las imágenes, y desencajar las expresiones hasta la mueca convulsa.

Estudió en Breslavia y en París. De 1935 a 1939 fue profesor de dibujo en la *Hochschule* judía de Colonia, y en 1939

---

[172] George Heard Hamilton, *ob. cit.*, p. 200.

[173] G. H. Hamilton, *ob. cit.*, pp. 199-200; Osborne, Guía…, pp. 4.458-9; AA. VV., Enciclopedia del Arte Garzanti, p. 507.

[174] George Heard Hamilton: *Pintura y escultura en Europa. 1880-1940*. 1980, Madrid, Cátedra, p. 498.



Käthe Kollwitz, *Nunca más guerra.* c. 1924, aguafuerte.

huyó a Inglaterra, donde estuvo internado entre 1940 y 1941. En 1953 regresó a Alemania, viviendo en Franckfurt y en Darmstadt[175].

[175] AA. VV., *Enciclopedia del Arte Garzanti*, p. 608; AA. VV., Harold Osborne (Coord.), *Guía del arte del siglo XX*, 1990, Madrid, Alianza Editorial, pp. 551-2.

Vecino al panorama alemán expresionista fue, dentro del ámbito germánico, el austríaco, y muy en concreto, el vienés. La figura de *Oskar Kokoschka* (Pöchlarn 1886-Villeneuve 1980), junto con la del malogrado *Egon Schiele* forman el conjunto más destacado de las aportaciones de Austria a las obras hoy consideradas vanguardistas dentro de la ortodoxia histórica. El primero de ellos tuvo pleno contacto con los vanguardistas alemanes, expuso en Munich con los del grupo *Der blaue Reiter* en 1912, y con los dadaístas de Zurich en 1917. Tras la guerra fue profesor en Dresde, y su obra tuvo el honor de ser confiscada por los nazis entre la de los "artistas degenerados" En total le requisaron cuatrocientas diecisiete obras, y en la exposición de Munich expusieron nueve pinturas suyas, un *portfolio* de seis dibujos, una acuarela y un cartel[176]. Tras esos hechos se refugió en Praga en 1934, trasladándose años después a Londres. En 1937 pintó su *Autorretrato de un artista degenerado*. Fue viajero habitual por Europa y otros ámbitos, lo que pudo contribuir a darle un sello poco afín al vanguardismo histórico tal como se concibe en la historiografía del arte habitual. No aceptó la etiqueta de expresionista, pese a su cercanía con esta actitud plástica. Tampoco se dejó afectar por las corrientes en boga, futurismo, cubismo y surrealismo[177]. La temática de su pintura varió considerablemente desde el retrato psicológico, que lo caracterizó en los años anteriores a la Gran Guerra, hasta las escenas y los posteriores paisajes. Después de realizar su conocido lienzo *La tempestad* (1914, Basilea, Kunstmuseum), considerada su última gran obra antes de la misma, realizó un lienzo importante poco antes de alistarse como voluntario: *El Caballero errante* (1915, Nueva York, Museo Guggenheim), que se considera autorretrato como soldado herido)[178]. En postura horizontal en el suelo, evoca la posi-

[176] PETER GUENTHER, "Oskar Kokoschka", en S. Barron (Coord.): *Degenerate Art*, pp. 285-289.

[177] AA. VV., *Enciclopedia del Arte Garzanti*, pp. 506-7; Harold Osborne (Coord.), *Guía del arte del siglo XX*, 1990, Madrid, Alianza Editorial, pp. 457-8.

[178] PETER SELZ, *La pintura expresionista alemana*, 1989, Madrid, Alianza Forma, p. 335.

ción en las predellas de tablas de altar, como el ya mencionado de Issenheim a propósito del *Tríptico de la guerra* de obra de Otto Dix, realizada años después. Kokoschka, como pacifista y hombre de carácter humanitario, repugnaba del hecho de la guerra en sí a pesar de su alistamiento en el cuerpo de caballería. Fue herido en la cabeza y en un pulmón, de gravedad, y capturado por los rusos. Su recuperación se llevó a cabo en Suecia en un hospital. La política nazi contra el arte crítico y que se salía de los cánones fue determinante de su huída también de Praga, pasando a Inglaterra. Allí participó de manera activa en las organizaciones de emigrados. Conoció importantes honores en vida, como el reconocimiento de su obra en Austria, Alemania, y la Bienal de Venecia en 1922. Falleció en Suiza, a donde se había trasladado en los últimos años de su vida, cerca de Ginebra.

Gert Wolheim, nacido en Dresde en 1894, fallecería en Nueva York en 1974) también es considerado autor de obras de "arte degenerado". Popularizó unas imágenes de víctimas de la guerra en diversas variantes, gesticulantes por lo general, de las que destacan *El herido* (1919) y *El condenado* (1921). Realizadas con una técnica que se enraíza en la veta crítica del Romanticismo, como en Delacroix y en Goya sobre todo, no se considera por lo general artista de vanguardia en el sentido estilístico, pero sí fue una muestra elocuente de la sensibilidad de los artistas en una época de terror, caos y represión generalizadas. El autor tuvo el "honor" de ver seleccionadas dos obras suyas en la exposición de Munich del 37, con *Slachtschüssel* (*Retrete de la matanza*), y con un paisaje exótico. La penúltima obra citada, también denominada *Geschlachtet (Matanza*), mostraba una cabeza de mujer degollada sobre una taza de water, con la boca amordazada con sus propias vísceras que asoman, y clavada con banderillas, con un billete y una cifra debajo, el precio de la víctima. La obra figura reproducida en mínimas dimensiones en el catálogo "*Entartete Kunst*" mencionado. De origen judío, tomó parte con el artista Otto Pankok en una pequeña colonia de

artistas en Remels, en la región oeste de la región de Frisia, al norte de Alemania, regresando en 1920 a Dusseldorf.

La corriente artística del Dadá irrumpió en Europa en Zurich, en el año 1916, y casi a la vez en América. El contexto es el del segundo año de la Gran Guerra, y en su interior, contenía una potente carga crítica contra el estado de cosas, utilizando armas artísticas. G. H. Hamilton se refiere a la situación: 5 de febrero de 1916, cuando los ejércitos alemanes y franceses estaban detenidos en Verdún[179]. Hugo Ball, hombre polifacético que se acercaba a todas las actividades lúdicas, en especial el teatro, abrió el famoso *Cabaret Voltaire* en una calleja del centro de Zurich, invitando al público a sumarse a sus actividades que, en seguida, manifestaron tener una profunda crítica social. El cabaret fue un éxito, y Ball más tarde recordaría que se había fundado para "recordar al mundo que existen hombres independientes, más allá de la guerra y del nacionalismo, que viven para otros ideales". La combinación con la actividad del poeta rumano Tristán Tzara, huido del servicio militar: del estudiante y poeta Richard Huelsenbeck, recién licenciado del ejército; la actriz Emmy Hennings, y otros muchos, llevaron a aquel ruidoso movimiento, que se acogía al azar, al arte como juego y al mismo tiempo como crítica, a una ruta muy alejada de cualquier estilismo formal, cuya actitud aún hoy sigue vigente en multitud de nuevas tendencias críticas frente al objeto de arte. Desacralizando formas, contenidos, rituales, tomaron algunos aspectos del futurismo en el sentido de la provocación, pero nada tenían que ver con el ideario nacionalista de los italianos. La presencia de artistas como Hans Arp, en Zurich; de Duchamp en el grupo neoyorkino; de Huelsenbeck en Berlín, el de contenido político más explícito, aglutinando a artistas como Grosz y Heartfield; Schwitters en Hannover; Max Ernst y J. Baargeld en Colonia, le dio un carácter internacional. Su potencial final se canalizó en París hacia el Surrealismo.

---

[179] George Heard Hamilton: *Pintura y escultura en Europa. 1880-1940*. 1980, Madrid, Cátedra, p. 380.

Hugo Ball, en su diario del 5 de agosto de 1916 explicaba así su rechazo al sistema político de una cultura que consideraban decadente: “La infancia es un nuevo mundo y todo es infantil y fantástico, infantil y directo, infantil y simbólico, en oposición a la senilidad del mundo de los mayores… La infancia no es algo tan obvio como generalmente se cree. Es un mundo al que nadie presta atención, con sus propias leyes, sin cuya aplicación no hay arte, y sin cuyo reconocimiento filosófico y religioso el arte no puede existir ni ser aprehendido”[180].

Su objetivo e instrumento primordial fue la palabra. Y en él se integraron artistas procedentes de países en guerra entre sí, pero opuestos a la misma. Alemanes, franceses, italianos, y gente de otras muchas procedencias, participaron en sus acciones sin pensar en términos “patrióticos”. Algunos, como Arp, nacido en Alsacia, región de problemática adscripción histórica entre Francia y Alemania, simpatizaba con el primer país aunque su nacionalidad pertenecía al segundo.

En marzo de 1917 se abrió la *Galería Dadá* de Hugo Ball, dejando atrás la fase del Cabaret Voltaire. En cuanto a Nueva York, un espíritu similar al del Dadá en Europa cristalizó en el encuentro entre dos artistas europeos, cansados del chauvinismo que dejaban atrás. Duchamp y Picabia, tras abandonar la etapa relacionada con el cubismo, participa en la exposición neoyorquina de la “*Armory Show*” (cuyo nombre se debía al lugar, un espacio prestado por la armada americana), y tener múltiples encuentros y discusiones, confluyeron por un tiempo en el desarrollo de lo que se viene considerando el Dadá en Nueva York. Duchamp se encontraba de baja para el servicio militar activo, Picabia en alguna misión relacionada con el ejército francés.

Las máquinas como vía de expresión de la nueva sociedad neoyorquina, y los mecanomorfos en general como expresión

180 *Idem*, p. 381.

de un mundo deshumanizado, son parodias del propio entorno vital, utilizadas por ambos autores y algunos otros.

En el intento de revitalización de Dadá, tras el cierre del *Voltaire* a los seis meses de existencia por problemas con el propietario, Huelsenbeck llevó a Berlín planteamientos parecidos al principio, para pasar a una actitud más política y menos pacifista que la del grupo de exilados. En una velada provocativa, contando con la participación de Max-Herrmann Neise, Theodor Däuber, poetas; y el escritor y activista George Grosz, Haulsenbeck incorporaba a su propuesta artística un asunto tabú hasta entonces: la guerra. Gritaba que la última no había sido lo suficientemente sangrienta, mientras un veterano con pierna de madera abandonaba irritado la sala entre los aplausos del público[181]. Las lecturas provocativas continuaron, y entre amenazas de llamar a la policía no consumadas, se plasmó el performance *Dadá en Berlín*. La segunda velada Dadá, en el *Café des Westens*, fue realizada el 12 de abril de 1918, con Huelsenbeck seguido de Raoul Hausmann, Franz Jung, Gerhard Preiss y George Grosz. Esta vez la programación fue muy detallada, sin la espontaneidad de la anterior que seguía, en ese sentido, la tradición de Zurich. Se informó en prensa, se pidieron firmas para el escrito Dadaísmo en la vida y el arte, y se realizó una elaborada introducción de las ideas Dadá. Su relación con la guerra se manifiesta de manera declamatoria, contradictoria en apariencia. Primero, atacaron el expresionismo de manera contundente, y se pasó a leer obras de Marinetti ensalzando la guerra; uno tocaba una trompeta y una matraca de juguete, y mientras un asistente se desmayaba, continuaron la acción sin cejar. Se trataba de atentar contra el "arte respetable". Atacaron también la abstracción artística, y se pasearon por Berlín en trajes estrafalarios teatrales. Fue famosa la acción de Grosz, paseando la avenida del *Kurfürsterdamm* vestido de muerte[182].

---

[181] Rosalee Goldberg, *Performance Art*, 1996, Barcelona, Destino, p. 67.

[182] *Idem*, pp. 55-56.

En mayo de 1918 tras intensa agitación, el grupo anunciaba en grandes carteles "*El primer renacimiento de las artes de la posguerra alemana*", con acciones como la competición entre una máquina de escribir y una máquina de coser. Cerca de su fin, todavía realizaron la "*Primera Exposición Dadá Internacional*", en la Galería Burchard de Berlín en junio de 1920. Fue el punto en que los más politizados y dados los acontecimientos políticos, Grosz y Heartfield, se apuntaron al teatro programático de Schüller y Piscator, y Hausmann se unió al grupo de Hannover. De allí expansionaron a Holanda, y el Dadá se convirtió en una especie de fiebre ubicua. En Colonia, Arp, Ernst y Baargeld organizaron otra velada el 20 de abril de 1920, siendo cerrado el local por la policía antes del acto. Se entró por los urinarios de otro local contiguo. El *Fluidoskeptrik* de Baargeld que habían instalado allí hablaba por sí de muerte, de agresión y de chifladura colectiva como reacción: "Un acuario de agua coloreada con sangre, un despertador en el fondo, una peluca de mujer flotando en la superficie y un brazo de madera asomándose del agua. Encadenada a un objeto de Ernst había un hacha, que proporcionaba una abierta invitación a cualquier viandante que quisiera destruir el objeto. Una joven con un vestido de comunión recitó poemas "obscenos" de Jacob van Hoddis…"[183].

Ciertamente, el fecundo episodio vanguardista del Dadá nos aleja de una iconografía precisa de la guerra, pero al mismo tiempo nos acerca de manera inexorable al contexto agitado de la misma, y a la crítica profunda de la irracionalidad de una sociedad, que trataba de solucionar sus asuntos por la vía de la masacre colectiva, incrementando los mismos de manera desorbitada.

El arte en Gran Bretaña estaba en los inicios del siglo XX vinculado al auge del Art Nouveau de finales del XIX, y con importantes representantes de la corriente impresio-

[183] *Idem*, p. 71.

nista como Roger Fry, cuyo impulso consiguió implantar una mayor modernización en el arte británico a finales de la década de los diez. Al tiempo, artistas como Wyndham Lewis seguido de Etchells, Wadswoth y Cuthbert Hamilton se separaron de Fry creando el *Rebel Arts Center*" o *Centro de las Artes Rebeldes* en 1914. Su actividad culminó en la corriente visual que el escritor Ezra Pound denominó "Vorticismo", que suscitó una importante polémica dado su carácter antinaturalista. Su pujanza quedó rota por la Primera Guerra Mundial, tras la cual buena parte de sus componentes regresaron a un naturalismo tranquilo. Al tiempo una corriente visionaria, heredera de W. Blake, se desarrollaba fuera de sus parámetros.

La incidencia de la Segunda Guerra Mundial

Las vidas y obras de los artistas se engarzan, en todos aquellos que les tocó vivir ambos períodos, entre el final de la europea, el período intermedio de gran agitación social, donde los aspectos prebélicos estaban muy enraizados en las diferentes sociedades europeas, y en el ascenso nazi que lleva a desencadenar la llamada Segunda Guerra Mundial.

La guerra como tema, tuvo un importante puesto durante su desarrollo, como lo había tenido en la anterior. Como en ella, se nombraron artistas de guerra oficiales. Entre ellos destacaron los dibujos de Henry Moore con refugiados en los sótanos del metro de Londres, y las pinturas de Graham Sutherland con motivos de tinte surreal sobre los efectos de los bombardeos. Además, un importante contingente de artistas de otras procedencias, sobre todo centroeuropea, buscaron Inglaterra como asilo de su huída de los nazis[184].

La Segunda Guerra Mundial todavía afectó en importante medida a los artistas, como al resto de la sociedad,

[184] Harold Osborne (Coord.), *Guía del arte del siglo XX*, 1990, Madrid, Alianza Editorial, pp. 359-365.



P. Nash, *Totes Meer.* 1940-41, óleo / lienzo, Londres, Tate British.

de la época vanguardista por razones de edad. Gran parte de ellos en diversos países de Europa pasaron por la experiencia del ascenso nazi y por la eclosión de la guerra, finalizada en 1945 con la utilización de la bomba atómica como arma disuasoria. Desde entonces la guerra va identificada con imágenes de exterminio global de paisajes de pueblos, y de la muerte y deterioro de miles de habitantes civiles indefensos, tratados como temas reiterativos en muchos artistas de la nueva modernidad, postmodernidad, y en particular, en el mundo de las instalaciones de los años 60 en adelante.

Algunos pintores británicos como Paul Nash, nacido en 1889 y fallecido en 1946, vivieron el considerable impacto de la Segunda guerra desde la contribución inglesa. Por ejemplo, hoy la British Tate Gallery cuelga su óleo sobre lienzo realizado entre 1940 y 1941 que tituló, en alemán, *Totes Meer (Mar muerto*), refiriéndose al espectáculo dado por un aparato de vuelo caído cerca de Oxford, en Cowley. La escena sugiere un mar turbulento, y Nash la realiza después de tomar fotografías sobre el tema. Fue uno de los paisajistas británi-

cos más influyentes de su momento[185]. Paul Nash ya había participado en la Gran Guerra, alistado en los "Artists' Rifles" en 1914, de la que se había licenciado por invalidez, aunque regresó al frente como artista oficial de guerra. Tomaba dibujos del natural, que expuso en 1918 en las *Leicester Galleries*. El clima de terror y el paisaje bélico impactaron al público de entonces, y se le consideró el artista de guerra más importante y original. Críticos como Herbert Read, que regresaba de las trincheras, percibieron una enorme fuerza en su obra, cuando "no estaba de humor para falsificaciones sobre este tema". Algunas de sus obras están en el *Imperial War Museum*, o Museo de la Guerra Imperial, de Londres. Entre ellos, *We are making a new world (Estamos construyendo un mundo nuevo*), de 1918; y el gran lienzo *The Menin Road (El camino de Menin*) (1919), así como tiene obra en otras instituciones interesadas por el tema bélico: *Night Bombardment (Bombardeo nocturno*), de 1919, encargado por lo Archivos de Guerra del Canadá.

Tras unos años en que fue adoptando fórmula más convencionales y en parte surrealistas, en la Segunda Guerra Mundial volvió a trabajar como artista oficial de guerra recuperando su reputación como tal al trabajar para el Ministerio del Aire. Sus obras por entonces tratan el tema del aeroplano como fuerza mecánica dentro del combate moderno, con una visualidad cercana al surrealismo. Entre ellas está la antes mencionada, *Totes Meer*, además de: *Night Fighter (Combatiente nocturno*, c. 1940, Canadá, Galería Nacional); *Target area (Objetivo*, 1945, Londres, Imperial War Museum), y *Under the cliff (Bajo el acantilado*, 1940, Londres, Ashmoleam Museum). Después de estas obras se orientó en otra dirección, hacia el paisaje fantástico de tintes oníricos[186].

---

[185] Martin Myrone: *Representing Britain. 1500-2000. 100 works from the Tate collections*. Londres, Tate Gallery, L. P., 2000, p. 111.

[186] Harold Osborne (Coord.), *Guía del arte del siglo XX*, 1990, Madrid, Alianza Editorial, pp. 600-602.

Después de unos años veinte fecundos, la importante crisis de los treinta hizo que cambiara el panorama del arte en Francia, con fluctuaciones entre la desorientación artística, los intentos de recuperación del pasado, y la continuidad del Surrealismo, que junto a las nuevas corrientes expresionistas, se interesó más por los contenidos humanos del arte que las tendencias abstractas. La ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial significó la oposición de los artistas de vanguardia. Los numerosos extranjeros de la Escuela de París tuvieron que emigrar forzosamente. Se cerraron las viejas galerías de vanguardia, pero se abrían otras muchas bajo la desequilibrante situación económica, de afluencia de dinero poco seguro, en la "ocupación". A partir de ahí se fueron creando importantes corrientes de arte nuevo, pero tras el final de la guerra, a partir de los años 50 París perdería el protagonismo que aún había mantenido parcialmente en la época de las grandes vanguardias históricas, para ceder el lugar al arte norteamericano. Ello no quiere decir que las nuevas tendencias previas, como el arte Cinético o el Tachismo, no fueran de signo internacional, como les es reconocido. La creación del Centro Pompidou en los años setenta significa un importante esfuerzo por parte del Estado francés, por consolidar algún papel aún significativo de Francia en el arte reciente, a contracorriente de protagonismos venidos de ultramar.

Los artistas considerados a menudo precursores del Informalismo, como Jean Dubuffet con su arte de desechos, o *Art Brut*, que regresaba a planteamientos del Dadá y de Schwitters en concreto; y Jean Fautrier, en conjunto, están más cercanos al mundo de la segunda posguerra. Este último realizó diversas obras sobre la temática de los *Otages* o *Rehenes*, metáforas del ser humano torturado, en los que muestra figuras deformadas, realizadas con texturas logradas a base de empastes claros y rasgos expresionistas, que están basados en su experiencia del horror a la guerra.

Entre los años 1944-45 Picasso, que había pasado la ocupación en París, realizaba obras de carácter patético y de lí-

nea y color muy simplificadas, como el *Osario* (Nueva York, Museum of Modern Art). Pierre Cabanne da cuenta del panorama francés al resumir la situación de diferentes artistas al final de la Segunda Guerra Mundial: Matisse muy enfermo, se dedica a ilustrar libros de lujo; Braque decae en su trabajo; En cambio Villon, y Bonnard, conocen el éxito en edades avanzadas[187].

La Guerra Civil Española

España se mantuvo al margen de las dos grandes contiendas europeas, de ámbito internacional. Pero tuvo en cambio sus propios momentos bélicos, en la forma del final de las campañas coloniales en Africa, la pérdida de las últimas colonias en ultramar en 1898 marcando la mítica generación de su nombre, y la Guerra Civil desarrollada entre 1936 a 1939. Curiosamente, una obra que tipifica la agresión brutal durante la guerra, con carácter universal, sin que parezca haber sido superada por ninguna otra, es el *Guernica* de Picasso, hecha por encargo del Gobierno de la II República.

El caso español tardó en ser considerado desde la perspectiva de las vanguardias y aún es objeto de estudios en este sentido. Para su alusión citamos palabras textuales de Francisco Calvo Serraller al hablar de su posible referencia a las vanguardias históricas.

> "…la línea sucesiva de movimientos rompedores, que vemos producirse en París en las primeras cuatro décadas del siglo hasta la Segunda Guerra Mundial, cada uno de los cuales exigía, al nacer, la destrucción del precedente, se tradujo en España en una desconcertante amalgama, donde… se podía ser simultáneamente cubista y surrealista sin que produjera el menor conflicto estético, psicológico o moral. Teniendo en cuenta el atraso comparativo que arrastraba España… que fue convertido ya en el tema central de meditación y polémica por la Generación del 98, era lógico que la vanguardia

---

[187] Pierre Cabanne: *El arte del siglo veinte*, 1983, Barcelona, Ediciones Polígrafa.

emergente no estuviese en condiciones de dispersar sus fuerzas en matices…"[188].

Menciona a continuación al estancamiento total "…antes de la Primera Guerra Mundial, que supuso una relativa prosperidad económica para la España neutral, y gracias a la cual se produjo… el primer conato de industrialización del país…".

La situación, salvo en núcleos aislados de Cataluña y el País Vasco, era de estancamiento total. Sólo Barcelona más cosmopolita y abierta un poco a las ideas de fuera, y Bilbao en menor escala, conocieron escasísimos intentos de promoción vanguardista que no pudieron cuajar. Hasta los años veinte no entramos en algo así como el primer aldabonazo de la vanguardia histórica española, el año 1925 con su exposición de "Artistas Ibéricos", cuya repercusión iba a ser truncada por la Guerra Civil Española, a partir de 1936, y hasta niveles aún vigentes, en la pervivencia de algunos aspectos de atraso cultural, difíciles de evaluar aunque globalmente evidentes.

Por hablar de las repercusiones de la misma, se refiere a la liquidación física, a la necesidad de afrontar el exilio de muchos protagonistas de la etapa anterior, la desaparición de las instituciones tradicionales y el férreo control ideológico del nuevo régimen, cuyo papel cultural se limita en su inicio casi exclusivamente a la censura y a la propaganda[189]. Había artistas adictos al régimen del General Franco, pero pocos. Y las iniciativas en la posguerra vendrían de la mano de la iniciativa privada, de ciertos galeristas, que irá seguida de una progresiva apertura del régimen y de la lucha contra corriente de muchos artistas por lograr una actualización o modernización de su actividad, agrupándose en muchas ocasiones, o manteniéndose en contacto con los elementos generadores del arte nuevo.

Pero aquí se trata de la guerra como motivo, además de que, como circunstancia, sea un factor ineludible. Y la gran

---

[188] Francisco Calvo Serraller, Del futuro al pasado. *Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, 1988, Madrid, Alianza, Calvo Serraller, 1988, pp. 79 y ss.

[189] *Idem*, p. 85.

obra simbólica de valor universal, de esta temática, es el conocido *Guernica*, de Picasso (1937, 26-Abril, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), realizado para el "Pabellón de España" de la "Exposición Internacional de Artes y Técnicas" de París de 1937. Aunque no era una exposición de artes plásticas, puesto que iba orientada a otros asuntos, acogió importantes obras que jalonan la época, desde el punto de vista plástico, de las artes españolas: Guernica, de Picasso; las esculturas *La Montserrat*, de Julio González; *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto; el *Payés catalán en rebeldía*, de Miró, junto con obras al margen del sentido bélico del momento[190].

Sus propias circunstancias de la donación del artista al pueblo español en condiciones de democracia privó a nuestro país de su propiedad durante los años en que estuvo en la colección norteamericana del Museum of Modern Art de Nueva York. Con motivo de su regreso a España, se hicieron importantes exposiciones del legado preparatorio que dejó Pablo Ruiz Picasso, testimonio recogido en el catálogo monográfico que se editó con ese motivo[191].

Otras obras suyas hechas a raíz de la segunda Guerra Mundial perpetúan su sentido del horror y la muerte, con medios austeros en el cromatismo, y un contenido carácter expresivo. Los motivos de calaveras, bucráneos, osarios, estarán en el eje de esa producción relacionada con la guerra. Ejemplos son el *Monumento a los españoles muertos por Francia* (óleo sobre lienzo, 1946-1947, París, colección particular); y el *Bodegón con cráneo de buey* (1942, Düssedorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen).

La gran producción de la temática bélica se sublima en el *Guernica*, pero antes de su culminación, y después de la

---

[190] Valeriano Bozal, capítulo "La Guerra Civil", en *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, 1993, Madrid, Espasa Calpe, S. A., Vol. XXXVI de "Summa Artis", pp. 658-660.

[191] AA. VV., *Guernica-Legado Picasso*, 1981, Madrid, Ministerio de Cultura.



J. González, *La Montserrat*. 1936-37, hierro / zócalo de madera, Amsterdam, Stedelijk Museum.

misma, *Picasso llevó* a cabo importantes series preparatorias sobre el gran mural, hoy expuestas en el MNCARS; y más tarde, con motivo de la Guerra de Corea, volvió a intentar la temática de la guerra, con referentes iconográficos a los fusilamientos de Goya, y la obra de Manet sobre el fusilamiento de Maximiliano, en Méjico, esta vez sin la fuerza del Guernica.

La situación de las artes en España durante la Guerra Civil, así como la incidencia del cartelismo, han sido estudiados en detalle por Valeriano Bozal, y por Inmaculada Julián[192], y la riqueza y difusión del cartel, como arma social además de sus aspectos plásticos, como había ocurrido en Alemania, cuenta con importantes aportaciones, como las de José Renau en fotomontajes, entre la producción más destacada[193].

El mito del progreso. Ciencia, técnica y arte de vanguardia

La línea que va desde el proyecto ilustrado del siglo XVIII, con un contenido ideológico racionalista, se muestra fecunda en su concreción en las vanguardias al tratar, en su aplicación visual, de formular su optimismo ante las creaciones del ser humano por las vías de la ciencia y de la técnica. Pero no podía ser por menos que esta contemplación se daba desde, en resumen, dos perspectivas básicas: el optimismo ante el racionalismo, la ciencia y el progreso; y la negación de ese optimismo, la falta de confianza, y en ocasiones, la ironía e incluso el escarnio. El optimismo ilustrado tocaba fin ante las graves crisis bélicas que jalonaron el siglo XX, pero que en sus primeras décadas, fueron un impactante aldabonazo frente a la cultura basada en la "razón", la de la fuerza económica y el poder que ésta confiere a sus detentores.

---

[192] VALERIANO BOZAL, capítulo "La Guerra Civil", en *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, 1993, Madrid, Espasa Calpe, S. A., Vol. XXXVI de "Summa Artis", pp. 625-661; INMA JULIÁN, "Exposiciones y concursos en el período 1936-1939 en Barcelona", *Revista d'Art*, 8-9, 1981.

[193] C. GRIMAU, *El cartel republicano en la Guerra Civil*, 1979, Madrid, Cátedra; J. RENAU, *Arte en peligro*, 1980, Valencia, Ayuntamiento. V. BOZAL, *ob. cit.*, p. 572.

La preocupación de los artistas por la ciencia tiene raíces mucho más añejas que las del siglo XVIII, como es obvio. Por hablar de la "edad moderna" histórica, es bien conocida la disposición de numerosos artistas italianos por aplicar el saber científico procedente de los campos de la geometría y de la observación experimental de la naturaleza. Casos como los de J. B. Alberti, Piero della Francesca, o Leonardo da Vinci, constituyen solo algunos de los ejemplos más notorios de la actitud científica moderna ante el arte, condenada siempre a ser periferia y metáfora de lo artístico, pero siempre seductora para sus muchos seguidores.

En el siglo XVIII el francés Turgot, cuya vida transcurre entre 1727 y 1781, en su *Discours sur le progrès de l'esprit humain*, introdujo horizontes de planificación económica, rechazados por el conservador Necker por lo que suponían de sacrificio de lo inmediato en aras del porvenir. En la obra citada se acuña el término "*progreso*", desde entonces elemento crecientemente básico de la conciencia del hombre moderno. El marqués de Condorcet, el filósofo que vivió y saludó la Revolución Francesa, de cuyas contradicciones murió víctima, en su *Tableau historique des progrès de l'esprit humain*, establecía de manera optimista diez períodos de la historia humana[194].

Walter Benjamin introduce la crítica a la concepción ilusoria de una evolución progresiva lineal de la civilización, tal como los teóricos de la Estética y especialistas en el análisis de este autor, muestran en escritos posteriores[195]. La visión de Theodor Adorno en su *Teoría estética* se refiere a los conceptos de arte moderno y producción industrial y concluye que, pese a sus limitaciones y a la imposibilidad de realizar una lectura lineal de la Historia, "la cultura pone diques a la barbarie",

[194] J. M. Valverde, "Edad de la Razón y Romanticismo", en *Historia de la Literatura Universal*, Planeta, Barcelona, vol. VII, p. 253.

[195] Vicente Jarque, *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

cuestión no dudable en su parecer salvo al precio de considerar la muerte misma como esperanza[196]. Asimismo, establece la condición absorbente del arte sobre la base de las nuevas formas, producto de la industrialización[197].

En la misma obra, Adorno al referirse al "progreso" recalca la relatividad de la verdad de las obras de arte, la historia contemplada como una fatalidad que les ocurre, como un elemento inmanente de las mismas. "No es siempre claro qué quiere decir lo avanzado, al menos tan claro como la moda querría"[198], mientras señala la necesidad de una teoría para establecer tales decisiones. Resulta difícil juzgar el progreso del arte, que a su juicio, debería radicar en la estructura de su misma historia, que no es homogénea y que además, sufre regresiones, carente de una garantía de progreso ininterrumpido.

Apela a la técnica como uno entre otros condicionante materiales de la obra, frente al prejuicio del oficio como absoluto, desequilibrando la igualdad entre técnica y contenido, "El límite en arte, entre artesanía y técnica no es, como la producción material, la cuantificación de los procedimientos, incompatible con una finalidad cualitativa; tampoco la introducción de las máquinas, sino más bien la importancia dada por la conciencia a la libre disposición de los medios en contraposición con el tradicionalismo bajo cuya capa maduró esa disposición… El aspecto técnico es solo uno entre otros: ninguna obra de arte coincide con el conjunto de sus momentos técnicos". Al referirse a la ciencia y el arte en la época industrial, señala también que no pueden identificarse, dado que se valen de categorías muy diferentes[199].

Simón Marchán, en la *Estética en la cultura moderna*, señala los vínculos románticos de la crítica de F. Schlegel, en el Fragmento 116, publicado en la revista *Athenäum* en 1789, que

---

[196] Theodor Adorno, *Teoría Estética*, 1983, Barcelona, Orbis, p. 329 Frankfurt am Main, 1970.

[197] *Idem*, p. 53.

[198] *Idem*, p. 198.

[199] *Idem*, p. 279.

considera el primer manifiesto de las vanguardias en la acepción contemporánea del término, cuyas repercusiones han llegado hasta las vanguardias históricas de nuestro siglo: el devenir, la obsesión por la obra de arte total, la tensión entre progresión y regresión, naturaleza y razón, gestada en la *Sturm und Drang*, mientras morían los mitos del pasado. "Mientras Hegel dictaba las Lecciones de Estética, entraban en crisis los grandes bloques iconográficos, sobre todo los religiosos, que había presidido el arte occidental". Habría que esperar a las mismas para que las polaridades entre arte y vida, arte y trabajo, se tratasen de integrar en el proyecto productivista llevado a la práctica en el constructivismo ruso[200].

El arte y la Segunda Revolución Industrial

Existe una línea de análisis de lo artístico a partir de la relación entre la industria, la máquina y el producto final, intensificada en el siglo XIX como ámbito temporal de la llamada Segunda Revolución Industrial. Es de gran interés, aunque ha sido minoritaria esta perspectiva de estudio, casi siempre más lineal en el sentido historicista. Francis D. Klingender en su ensayo *Arte y Revolución Industrial*, realizó un documentado recorrido por la historia del arte inspirándose en los temas suministrados por ella: el ferrocarril, la fábrica, la ingeniería moderna, la ficción científica novelesca de autores como Julio Verne y Edgar Alan Poe, que sirven de referencia a estas obras visuales. En ella señala que esa fase terminó como había comenzado, "en la humilde esfera de la documentación", es decir, no fue el capítulo más vistoso del arte decimonónico, y concluye que "en nuestra era nuclear se ha dejado a los historiadores la tarea de fijar con exactitud las proezas de la era del hierro, el carbón y el vapor y de los grandes artistas que se interesan por sus imágenes"[201].

---

[200] Simón Marchán, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, 1982, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 126-180.

[201] Francis D. Klingender, *Arte y Revolución Industrial*, 1983, Madrid, Cátedra, pp. 219, 289.

El estudioso del arte que hoy se considera clásico, René Huygue junto con Jean Rudel, daba pautas en este sentido. Así, nos describe el final de una cultura que había abarcado la totalidad de la tierra. Hasta el siglo XIX los pueblos se basaban en una organización agraria, mientras la Naturaleza ocupaba un papel esencial en cualquier manifestación. Ella confería a las culturas los papeles de estabilidad, fe, y permanencia, los valores que se consideraban inamovibles. A partir de la industrialización, se verá suplantada por la noción de traspaso continuo, por la visión de porvenir, mientras la "velocidad" se pasaría a considerar un valor en sí mismo[202].

El signo de los nuevos tiempos es "la máquina", ligada al desarrollo de la industria, y ésta a su vez, a una nueva categoría social. Ya existían obreros obviamente, pero "el proletariado" como tal, transforma radicalmente sus condiciones de existencia. Por otro lado, no deja de percibirse la contradicción entre el avance del progreso moral y un sentimiento de angustia y frustración ante la cultura dominante. El arte verifica el papel de intérprete del alma profunda y aún inexpresada de la sociedad.

El arte como procedimiento se va a encontrar con dos posibilidades básicas: seguir la vía de lo consciente, racionalista; o por el contrario, la del mundo subconsciente, irracional, en ocasiones irónico y lúdico. Entre las causas de la nueva situación del arte se suele citar la invención de la fotografía, pero habría que incluir otras muchas: los préstamos de encuadres cinematográficos (y viceversa, marcos pictóricos en el celuloide), las composiciones casuales, la valoración de nuevos materiales, incluídos los excedentes o desechos de esa apoteosis de la máquina. Las diferentes artes se diversifican más en sus funciones, dando como resultado una gama de opciones variada. La pintura sería el campo en principio más abierto a las expresiones individuales de los creadores, proce-

---

[202] René Huygue-Jean Rudel, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, "Años 1880-1910".

so en transformación profunda hacia otras expresiones en el decurso de las vanguardias hasta la actualidad. Se terminará por, dentro del proceso del siglo XX, buscan con ahínco el afán de sorprender y deconstruir, en contra de la positividad constructiva del pasado.

Motivos científicos y tecnológicos

El arte del siglo XX arrastró tras de sí un amplio legado científico y de exaltación de la técnica, que se había intensificado en el siglo XIX y que, de manera aislada, se ponía en evidencia a propósito de algunos de los movimientos plásticos que lo jalonaron.

Norbert Lynton, al referirse a las "imágenes de progreso", las estructura bajo el espectro de dos mitos que alimentan el arte de las vanguardias bajo esa vertiente: el de "la máquina", y el de "la electricidad". El primero, genera movimientos rítmicos, al ser generado por órganos y miembros geométricos. La electricidad en cambio, invisible como elemento pero visualizable en sus efectos, sobre todo lumínicos[203].

El entusiasmo por la maquinaria como motivo pictórico está asociado, para la modernidad, con la mentalidad naturalista y positivista del siglo XIX. Marc Le Bott, en *Pintura y maquinismo*, desarrolla con amplitud la cuestión de las representaciones de lo fabril y lo artesanal, muy ligadas a la corriente realista, al espíritu empirista de la *Enciclopedia*, que en el siglo XVIII ilustraba alfabéticamente sus vocablos con numerosos esquemas y dibujos de maquinaria, bajo la dirección de Colbert, y a través de autores sometidos a un estilo impersonal, por la índole de su trabajo tanto como por la concepción aséptica que lo regía[204]. Ninguno de los usuarios de la *Enciclopedia*, ni de los grabadores de las planchas, podían imaginar normas plásticas que fuesen ajenas al orden figura-

[203] Norbert Lynton, "Imágenes de progreso", en *Historia del arte moderno*, 1988, Barcelona, Destino, pp. 86-122.

[204] Marc Le Bott, *Pintura y maquinismo*, 1979, Madrid, Cátedra.

tivo instituído por el humanismo renacentista y clasicista. Estas imágenes tenían, sin embargo, características particulares: el rigor constructivo y el despojo de las formas arquitectónicas; la tendencia a excluir los elementos que la crítica de entonces habría calificado de pintorescos, para evitar en lo posible introducir perturbaciones en la transmisión de la información tecnológica. La racionalidad neoclásica les inducía a basarse en un sistema de valores más estable que la subjetividad creadora de los artistas[205].

El siglo XIX se persuade, por el contrario, de que el arte tiene como tarea registrar el gusto cambiante de las épocas. Para Le Bott, "…la sociedad maquinista no ha roto con la estética idealista… Cuando deba consentir esta ruptura, solo será fragmentariamente, intentando en cada ocasión convertir en provecho de su ideología lo que niega… sólo será al precio de contradicciones, de crisis, de escándalos sucesivos…"[206]. Baudelaire marcaba la separación entre pensamiento moderno y tradición, al plantear que modernidad y realismo son conceptos que ponen en duda la jerarquía de valores que determinaba en la tradición la elección de temas figurativos, ya se hiciera escogiendo repertorios de mitos y leyendas, o relacionando de forma discriminatoria ciertos aspectos de la realidad vividos como ideal de belleza. Le Bott de nuevo destaca, en este sentido, que ni Courbet ni J. F. Millet representaban nada de la realidad social nueva, la organización industrial, el proletariado, o las fábricas. Courbet representa temas de oficios en el sentido no masificado, tradicional, de los artesanos y del trabajado agrario, como *Los afiladores* (1848), *Los picapedreros* (1849, Museo de Dresde, destruido en 1945, se conserva boceto en Wintertur, colección particular) y *Las cribadoras* (1864).

---

[205] En la obra anterior pueden verse reproducidas, algunas ilustraciones de la *Encyclopèdie*: "Fraguas", 3.ª sección, horno vaciado con cuchara; horno de soldadura, y peso). C. N. Ledoux," Fundición de cañones", h. 1826 Salinas de Chaux, 1844.

[206] Marc Le Bott, *ob. cit.*, p. 70.

Joris-Karl Huysmans denunciaba el retraso de la conciencia artística respecto a la necesidad de registrar todas las variaciones de la vida social. Decía en una de sus críticas de los salones modernos de 1880, que se reproduce aquí por su expresividad y actualidad dentro del tema que nos ocupa:

> "Toda la vida moderna está por estudiar aún… todo está por hacer: las galas oficiales, los salones, los bailes, los rincones de la vida familiar, de la vida artesana y burguesa, los almacenes, los mercados, los restaurantes, los cafés, los bares, en fin toda la humanidad sea cual sea la clase de sociedad a la que pertenezca y sea cual sea la función que cumpla, en ella, en los hospicios, en los bailes populares, en el teatro, en las plazas, en las calles pobres o en esos amplios bulevares cuyo aspecto americano es el marco necesario a las necesidades de nuestra época… ¿Qué artista representará ahora la imponente grandeza de las hermosas fábricas y seguirá el camino abierto por el alemán Menzel, entrando en las inmensas fraguas, en los vestíbulos del ferrocarril… la terrorífica y grandiosa solemnidad de los altos hornos brillando por la noche, de las gigantescas chimeneas, coronadas en su cima de fuegos pálidos?… Todo el trabajo del hombre que trabaja en las manufacturas, en las fábricas; toda esta fiebre moderna que presenta la actividad de la industria: toda la magnificencia de las máquinas, todo está todavía por pintar y será pintado con tal de que los modernistas, verdaderamente dignos de este nombre, consientan en no empequeñecerse y en no momificarse en la eterna reproducción de un mismo tema"[207].

Los artistas de vanguardia hacia 1910 estimaban que los primeros pintores que hicieron vacilar el antiguo sistema, fueron los impresionistas. Fernand Léger escribía en 1913 que "…no han considerado la pintura más que en su color, desatendiendo casi, en sus esfuerzos, toda forma y toda línea"[208]. La aparición de la máquina de vapor, de la locomotora en particular, era anterior, con el artista romántico inglés W. M.

---

[207] J. K. Huysmans, "L'exposition des Independants en 1880", *L'art moderne*, 1902, París, pp. 99-139. cit. por Le Bott, *ob. cit.*, p. 75.

[208] Fernand Léger, *Fontions de la peinture*, 1969, Madrid, EDICUSA p. 12.

Turner en su pintura *Lluvia vapor y velocidad. El Gran Ferrocarril occidental* (1844, Londres, National Gallery), cuyo subtítulo es importante mencionar en una obra en que predominan los efectos de luz y atmósfera sobre la impresión de los objetos. Se centraba más en los efectos vaporosos de la luz que en el tema, pero introducía el moderno protagonista de la industria, la máquina de vapor. No era la única obra en que el mismo autor mostraba su sensibilidad ante la suplantación de lo viejo por lo nuevo, como en el lienzo sobre el navío *El Temerario, remolcado a su último fondeadero para ser desguazado* (h. 1939, Londres, National Gallery), arrastrado por un humeante, moderno y ligero remolcador. La mentalidad visual del artista estaba mucho más cercana al mundo de la luz disolvente de los objetos, del impresionismo y la serie de C. Monet sobre *La estación de Saint Lazaire* (1877, París, Musée d'Orsay; 1877, Cambridge, Fogg Art Museum), con una carga poética considerable en su primer caso, y algo más prosaica y positivista en el siguiente.

La estética de la máquina y el objeto fabril en el ámbito cubista

Dentro del mundo de la representación mecánica de la vida moderna, en plenas corrientes de vanguardia, fue Fernand Léger quien de manera más sistemática intentó, y de hecho llevó a cabo, su introducción. En *Fonctions de la peinture*, conjunto de escritos reunidos con posterioridad al fallecimiento del autor en 1955, dedica un amplio capítulo a "*La estética de la máquina y el objeto*", aspectos que parcialmente vuelven a reflejarse en "*El artista y la vida moderna*"[209]. Sus pinturas, a partir de *Desnudos en el bosque* (1909-10, Oterloo, Museo. Nacional Kröller-Müller), de adscripción cubista cezanniana, evolucionan en un sentido formal mecánico, que confiere a las formas humanas una estructura maquinal, patente en obras como *Contrastes de formas* (1913, París, Mu-

---

[209] Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, 1969, Madrid, EDICUSA, pp. 49-86, y 173-194. 1.ª ed. 1965, París, Gonthier.

seo Nacional de Arte Moderno); en otros temas entre los años 1916 al 1919, como *Mujer en rojo y verde, La partida de cartas; El soldado de la pipa, El tipógrafo*, sus *Fumadores* y sus *Jugadores de Cartas*, se encuentra similitud con estas figuras "tubistas" y las que realizaba Malevitch antes del Suprematismo, con las figuras de campesinos de estructura simplificada en un sentido mecánico.

Léger, en "*El artista y la vida moderna*", en su "*Nota sobre la vida plástica actual*" reflexionaba sobre la especial adecuación del elemento mecánico para quien busque "la obra de arte de la amplitud y la intensidad. La relación entre los volúmenes, las líneas y los colores exige una orquestación y un orden absolutos, presentes potencialmente y dispersos en determinados objetos modernos como los aeroplanos, los automóviles, o las máquinas agrícolas entre otros. De ahí pasaba a considerar el nuevo arte de instalar escaparates como un arte espectáculo, en función del objeto a exponer. La calle se erigía en un suministrador básico de materias primas. El autor, contaba con una concepción opuesta a la búsqueda del "tema bello", prejuicio académico que consideraba no válido para un artista de vanguardia, y que estaba plenamente vigente cuando el pintor alude a las fuertes críticas que se le hicieron por abordar, en 1918, el elemento mecánico como posibilidad plástica.

El hecho de que introdujera una valoración positiva de lo mecánico no significaba un fin en sí mismo, sino un medio válido para nuevos valores plásticos. Para desarrollar su ideario planteaba una "ley de los contrastes plásticos, basada en la agrupación de valores contrarios: superficies planas opuestas a superficies modeladas, personajes en volúmenes opuestos a fachadas planas de casas, columnas de humo en volúmenes modelados opuestos a superficies vivas de arquitectura, tonos puros planos opuestos a tonos grises modelados, o al revés…", rasgos que caracterizan su estilo.

Dedicó un capítulo entero a "*La estética de la máquina: el objeto fabricado, el artesano y el artista*", asegurando que el

hombre moderno vive sumergido cada vez más en una atmósfera mecánica e industrial, que depende de una serie de voluntades geométricas. Así, sustentaba que "…una máquina u objeto fabricado puede ser bello cuando las relaciones de líneas que inscriben los volúmenes están equilibradas en un orden equivalente al de las arquitecturas anteriores". Y en sentido inverso, "El abocamiento a lo útil no impide… el logro de un estado de belleza", poniendo el ejemplo de las relaciones entre lo bello y lo útil en el automóvil: cuando deja la vertical y las reminiscencias del coche tirado por caballos, y subraya la función, tendiendo a la horizontal, matizada con curvas, se convierte en un objeto bello. El color ocupa también un lugar destacado en esa adecuación funcional, que desarrolló el mundo aplicado de diseño industrial.

Al hablar de "*la estética de la máquina: el orden geométrico y lo verdadero*", explaya su personal forma de llevar a cabo estas ideas, señalando que "cada artista posee un arma ofensiva que le permite maltratar la tradición. Buscando el resplandor y la intensidad, me he servido de la máquina como otros han empleado el cuerpo desnudo o la naturaleza". Por ello iba a incidir en actividades artísticas efímeras, como en decorados de ballet, ámbito en que participaron tantos otros artistas de vanguardia como Picasso, o corrientes enteras como el Constructivismo ruso. Léger, en definitiva, concebía dos modos de expresión plástica: el "objeto de arte", y el "arte ornamental". A la primera categoría pertenecen tanto el cuadro, como la escultura, la máquina y el objeto. El segundo, según su concepción, depende de la arquitectura, tratándose de un arte relativo que debe subordinarse a las necesidades del lugar[210].

Otros artistas del ámbito francés cubista, como Sonia y Robert Delaunay, fueron también sensibles a estos elementos de la nueva tecnología como motivos artísticos. A Robert Delaunay corresponde un tratamiento reiterado del tema *La*

[210] *Idem*, p. 168.

torre Eiffel, monumento al progreso concebido para la exposición internacional de París de 1889, que iba a caracterizar en adelante la imagen de la propia ciudad. Son diez las versiones de referencia de una serie dedicada a ella, y se puede mencionar el óleo considerado su punto culminante: *Torre Eiffel* (1911, Nueva York, Museo Guggenheim). Anterior fue *Torre con cortinas* (1910, Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein Westalien)[211]. En *La ciudad de París* (1911-1912, París, Museo Nacional de Arte Moderno), en que con un reparto de la composición como si se tratara de un tríptico, difuminada entre el ritmo fragmentado y superpuesto de planos sobre los que predomina el motivo de "*Las Tres Gracias*", en la zona derecha de la obra, aparece la alusión a la aguja de la torre Eiffel, flotando entre otros símbolos de la urbe parisina.

Sol, torre, aeroplano simultáneo (1913, Búfalo/Nueva York/ Albright-Knox Art Gallery), y el más conocido óleo *Homenaje a Blériot* (1914, Basilea, Kunstmuseum), son una síntesis entre esa clase de motivos y el planteamiento cromático casi abstracto del orfismo. Estos motivos también los cultivó Sonia Delaunay, aún en la década de los 30, como *Hélice*, (Skissemas Museum, Lunds Universitet) pintura mural realizada para el Pabellón de la Feria Universal de París, en 1937, cuyo boceto se conserva. El motivo central es la hélice, elemento mecánico servible para el transporte aéreo entre otras aplicaciones de la maquinaria, que aparece rodeada de diverso instrumental de la técnica.

El canto al progreso: el Futurismo

La corriente futurista fue la que acogió para el mundo del arte, probablemente, con mayor optimismo, el ámbito de la industria y la máquina. En fecha tan temprana como el 20 de Febrero de 1909, por boca de Marinetti en el primer *Manifiesto del Futurismo*, así como en los sucesivos, apostaban to-

---

[211] Simón Marchán, *Fin de siglo y los primeros "ismos" del XX (1890-1917)*, 1994, Madrid, Espasa Calpe, S. A., pp. 404-443.

dos los firmantes por la máquina, buscando hacer tabla rasa del pasado. La famosa frase sobre la superior belleza de un automóvil lanzado a plena velocidad frente a la Victoria de Samotracia, escultura helenística venerada en el parisino Museo del Louvre, es bien conocida, así como el hecho de llevar el tema de la velocidad a ciertas composiciones de sus pintores. "Los Cinco" (Boccioni, Carrá, Russolo, Balla y Severini), afirmaban en el "Manifiesto de los primeros futuristas: "…Solamente es vital el arte que descubre sus propios elementos en el medio que le rodea. De la misma manera que nuestros antepasados buscaron inspiración en la atmósfera religiosa que embargaba sus espíritus, nosotros debemos buscarla en los prodigios tangibles de la vida moderna, en la férrea red de velocidad que cubre la tierra, en los transatlánticos, en los "Dread-nought", en los maravillosos aeroplanos que surcan los cielos, en la tremenda audacia de los navegantes subacuáticos, en la agitada lucha por la conquista de lo desconocido…"[212]. En el aspecto de su formulación verbal, hay fragmentos que bien se podrían equiparar a la visión del realismo decimonónico. La diferencia estriba en su componente dinámica, y en su confianza ilimitada en el poder de las armas mecánicas para el futuro.

Una cuestión que resulta intrigante en sumo grado, es la de los vínculos del Futurismo con la *Pittura Metafísica*, que aparecen enunciados por Carlo Carrá, pintor que como es sabido, iba a trasladarse desde este movimiento futurista, que postulaba la máxima acción, a las filas de la corriente metafísica, intento basado en posiciones idealistas que pretendía situarse al margen del tiempo y del espacio concretos, en los años inmediatos a la Primera Gran Guerra europea. En uno de los ensayos publicados en "*Memoria de futuro*", dedicado a profundizar en diversos aspectos del arte italiano de aquellos años, Germano Celant explica la contradicción, aplicable no

[212] T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, 1978, Barcelona, Ed. Del Cotal, pp. 191 y ss.

sólo a Carrá, sino que es característico de la evolución de la pintura italiana posterior al Futurismo:

"...La contemporaneidad entre futurismo y metafísica da valor al hecho de que la oposición esté entre pasado/futuro, y sea una construcción teórica, puesto que lo que tales movimientos pretendían aclarar era el presente que es circular y los interroga a ambos. No es casualidad que, durante un breve período de la historia, muchos artistas multipliquen su propia identidad, salgan de la tradición para entrar en el futuro, como Giacomo Balla, o se muevan en sentido contrario, como Gino Severini y Carlo Carrá, pasando del futurismo a la metafísica, a los valores plásticos y más tarde, a un apagado realismo... La oscilación entre opuestos es ambivalente pero positiva. Demuestra que los artistas, ya desde principios de siglo, no creen en un progreso lineal, continuo e irreversible... Son conscientes de que la historia se expresa mediante ritmos y contracciones; no es inmóvil, sino que cambia. Además, la valoración o la declaración de una "identidad" cultural, individual y colectiva, que hunde sus raíces en el rechazo o en la aceptación del "propio" pasado, ya que no puede considerarse nostalgia o rebrote "nacionalista", contrapuesto al positivo internacionalismo, profesado solo por las culturas líderes".

"Intentan, en cambio, construirse una historia que sea diferente de las otras y de la única existente. Una ampliación considerable de los problemas de interpretación y de lectura de la relación entre "memorias y futuros", entre norte y sur, entre este y oeste":

"...La disputa sobre el futurismo y el arte metafísico, a pesar de que parece crear campos o fracciones contrapuestas, ...gira en torno a una interpretación similar del ser humano surgido de la experiencia de la revolución industrial".

"...Lo que se produce con la llegada de una cultura estatal es la oficialización de la memoria y del futuro, por lo que el artista pasa, de ser un vehículo de discusión y de crítica, a ser intérprete de la opinión dominante"[213].

---

[213] Germano Celant, "Memoria de futuro", en *Memoria de futuro, Arte italiano desde las primeras vanguardias a la preguerra*, 1990, Roma-Madrid, MCARS, pp. 17 y ss.

Progreso y diseño: experimentalismo ruso, Neoplasticismo holandés, Bauhaus

Lenta y compleja fue la gestación de las corrientes revolucionarias en las tres primeras décadas del siglo XX en una Rusia en convulsión, proceso que abarcó desde la idílica "colonia de Abramtsevo" hasta llegar al ala productivista del constructivismo, aspectos para cuyo análisis es básica la obra de Camilla Gray[214]. Hay multitud de connotaciones futuristas en el proceso inicial del Rayonismo de Larionov y de la Goncharova, así como en la pintura de temas campesinos de Malevitch antes del suprematismo. La misma elección de los títulos de las exposiciones, como la realizada en febrero de 1915 en Petrogrado "*La exposición futurista: Tranvía V*", que reunió a Malevitch y a Tatlin, bajo el mecenazgo de Ivan Puni y de su esposa Bogoslavskaya, situación en la que los artistas se reconocieron cono líderes de dos movimientos distintos y opuestos[215], y algunos de los temas presentados, aluden con insistencia a la vida en la calle de los nuevos medios mecánicos. Mientras las obras de Tatlin eran más radicales, como sus dos relieves pictóricos de 1914 y 1915 respectivamente, Malevitch mostraba una aún figurativa *Polca argentina*, de 1911, y *Mujer en un tranvía*, de 1912, junto con otros trabajos.

Había un mayor acercamiento al futurismo italiano que al cubismo radicado en Francia, y fueron estrella las obras expuestas *Geografía*, o *Metrónomo* (1915, Moscú, Galería Tretyakov) de Rosanova, y *El afilador de cuchillos* (1913, New Haven, Yale University Art Gallery) de Malevitch, una de las pocas obras implantadas del futurismo en Rusia, en cuyo análisis del movimiento del hombre y la máquina, no se intenta representar la velocidad, sino a modo de patrones, una serie de gestos que van dejando rastro, desde diferentes puntos de vista. No es la máquina quien domina al hombre, sino al revés. El autor

[214] Camilla Gray, *The Russian experiment in art. 1863-1922*, 1962, Londres, Thames & Hudson.

[215] *Idem*, p. 194.

parece preocupado con la idea del hombre nuevo que emerge de la fuerza de la máquina: un superman, un hombre mecanizado. No hay emoción subjetiva como en la obra de Severini. Las líneas de movimiento no se continúan en el espacio como en Boccioni. Es una compulsión interna, tratando de "devorar el mundo inocente de carne y hueso", como Malevtich expresó su hostilidad fundamental hacia la naturaleza. Se trata de una fuerza ordenatriz en un mundo de caos; el momento de transformación de hombre dominado por la naturaleza, humanizar al vencedor sobre su antiguo enemigo[216].

La obra cuenta con cierto parecido conceptual con el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, pero también con la conformación mecánica de las figuras de Léger. Para los rusos, la máquina se convertía en una fuerza liberadora del hombre frente a la tiranía de la Naturaleza, y le confería la posibilidad de crear un mundo enteramente hecho por el hombre, del que sería su maestro.

Esta visión optimista de la máquina liberadora del ser humano fue una de las razones de la alegre bienvenida otorgada al régimen bolchevique unos años más tarde, dado que prometía un mundo nuevo, una sociedad transformada por la industrialización y por la máquina. Esa visión exaltada románticamente de la misma está en la base de los "ismos" o corrientes que se identificaron con la revolución, y en particular con la estética del Constructivismo. El teatro fue la forma de expresión más completa del futurismo ruso, de manera similar a lo que aconteció dentro de otras corrientes de vanguardia.

En diciembre de 1905, con anterioridad a "*Tranvía V*", y dentro de la exposición "*0.10*", participaron Puni y el mismo grupo de artistas que en ésta. Allí se manifestaron múltiples tensiones y querellas entre los organizadores, basadas en el antagonismo entre Malevitch y Tatlin, que ahora se pone a la

[216] *Idem*, p. 200.

cabeza. Tatlin se oponía con furia a la pintura abstracta de su contrincante, calificándola de obra de un amateur e imposible de incluir entre pintores profesionales. La artista Alexandra Exter tuvo que mediar en la pelea que se originó, colgando obras en una habitación Tatlin, Udaltsova y Popova, y Malevitch y sus seguidores suprematistas, en otra. Tatlin pegó una hiriente nota, alusiva a sus contrarios, a la puerta propia, diciendo "Exposición de pintores profesionales", y expuso doce *Relieves Pintura* realizados en 1914, y varios *Contrarrelieves en esquina*, de 1915.

La experimentación matemática cobró singular fuerza en figuras constructivistas derivadas del suprematismo, pero que admitieron el compromiso con la práctica revolucionaria. El Lissitzky proyectó sus obras volumétricas tratando de anular la diferencia entre perspectiva caballera y perspectiva axonométrica, postulando que ambas eran parte de un mismo concepto tridimensional, aunque la tradición las había mostrado como opuestas. De hecho incorpora la segunda de ellas, sólo generalizada por la representación de los arquitectos profesionales después de El Lissitzky. Al respecto, y utilizando como paradigma matemático la axonometría, escribía en el artículo titulado "*De ∞ a 0 + ∞*" *("De infinito a cero más infinito*"): "Si representamos la superficie plana del cuadro como un 0, podremos describir la dirección en profundidad con – (negativo) y la dirección hacia adelante con + (positivo) o al revés. Vemos que el suprematismo ha eliminado de plano las ilusiones del espacio tridimensional y ha creado la fusión última del espacio irracional, con su infinita expansibilidad en el fondo y primer plano…"[217].

Con la Revolución, muchos quisieron cooperar a la creación de una sociedad nueva desde el arte. "No necesitamos un mausoleo muerto de arte donde se adoran obras muertas,

---

[217] Varios, *El Lisitzky. Arquitecto, pintor, fotógrafo y tipógrafo*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven / Fondo Caixa de Pensiones, Madrid, 1990, p. 27. Catálogo. Reproduce texto del Europa Almanach, Postdam, 1968.

sino una fábrica viviente del espíritu humano – en las calles, en los tranvías, en las fábricas, talleres y casas de los trabajadores"; así proclamaba Mayakovsky en una discusión en el Palacio de Invierno sobre "*Las amplias masas trabajadoras*", en noviembre de 1918.

Dejando sus pinturas, un grupo de jóvenes empezaron a realizar actividades especulativas, en las más duras condiciones de vida. En el período del "Comunismo heroico" levantaron museos de sus artes por todo el país y reorganizaron las escuelas artísticas según sus descubrimientos recientes sobre la pintura abstracta. En este sentido, se hicieron los decorados para la Revolución de Octubre, actividades como la decoración de trenes como *El Cosaco Rojo*, enviados al frente, con un utopismo sin límites.

La única obra cuyo estilo iba parejo a su tema es el emblemático *Monumento a la III Internacional*, encargado a principios de 1919 por el Departamento de Bellas Artes, destinado a erigirse en el centro de Moscú. Trabajó Tatlin entre 1919 y 1920 modelos de metal y madera, con tres ayudantes en el estudio de Moscú. Una unión de formas puramente artísticas (pintura, escultura y arquitectura) para un objetivo utilitario, según la descripción de Tatlin. Se proyectaba formalmente desde fuera, para ser ocupado por una escalonada actividad interna. Debía cumplir las funciones de ser transportado automáticamente, subido o bajado, incorporando los últimos inventos del momento. Por vez primera se introducía en el arte la componente cinética, los primeros móviles de Gabo y de Rodchenko. Debería tener dos veces la altura del *Empire State Building* neoyorquino, ejecutarse en los materiales de vidrio y acero, en un marco espiral de acero conteniendo un cilindro de cristal, así como un cono, y un cubo de la misma materia. Debería estar suspendido de un eje asimétrico, como una *Torre Eiffel* colgante, que continuase su ritmo espiral en el espacio. El cuerpo del monumento debería ser móvil. El cilindro se movería una vez al año y se preveían actividades en su interior de conferencias, lecturas y congresos.



V. Tatlin, *Modelo del monumento a la III Internacional.* 1920, fotografía reproducida en Punin, Tatlin (Protiv Kubizma), 1921. Tatlin en primer término.

El cono debería completar su movimiento una vez al mes y albergar actividades ejecutivas. El cubo de la parte alta completaría su movimiento sobre el eje una vez al día, siendo un centro de información. Constantemente debía emitir boletines de noticias, proclamas y manifiestos, por medio del telé-

fono, radio y altavoces. Una característica especial era la de ser una pantalla abierta al aire libre, a la noche, que narraría continuamente las últimas noticias, precursor en este sentido de los grandes letreros luminosos comerciales de las grandes ciudades, que contemporáneamente explotan, en una dirección crítica, artistas como la norteamericana Jenny Holzer, más conocida hoy entre nosotros por sus dos instalaciones en el Guggenheim de Bilbao realizadas, por encargo de Frank Guery en 1989, a base de leds con frases críticas en diversos idiomas, con el título de *Cortina moviente*. En la torre de Tatlin se instalaría una proyección especial que en tiempo nublado lanzaría palabras al aire, anunciando la divisa o lema del día, "una sugestión muy útil para el destemplado norte".

Lo dicho, así como la conclusión del proyecto sólo hasta el estado de maqueta en madera y alambre, es conocido, así como el emblematismo utópico de que estaba investida la concepción del monumento. Ambicioso, romántico, y antipráctico en realidad. Alimentados por la idea de tomar parte activa en la construcción y organización del nuevo mundo, la obra era anacrónica tanto en sus herramientas como en sus connotaciones sociales, como sigue señalando Camilla Gray. Sobre los antecedentes iconográficos de la torre de Tatlin, como el *Coloso de Rodas*, y la torre helicoidal de Samarra, y sobre los teóricos rusos del espacio, alquimia y física (Ciurlionis, Piotr Usoenski), el mecanismo de relojería que debería regular sus actividades a semejanza de las del ser humano en relación con los ritmos cósmicos, y sobre la escasa practicidad y fuerte carga simbólica de la obra de Tatlin, debe mencionarse la contribución de J. A. Kurz[218].

El resto del proceso, de las implicaciones en la enseñanza artística productivista, la división entre constructivistas occidentales "realistas", como Gabo y Pevsner, y la implantación pragmática de las escuelas VKUTEMAS, es descrito

[218] Juan Alberto Kurz, "El Monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin, Antecedentes iconográficos", s. f., Universidad de Valencia, pp. 65-74.

en detalle por Cristine Lodder en su monografía *El constructivismo ruso*[219]. Rodchenko pasó a ser Director de los Colegios oficiales, se crearon Fondos para la Educación, se hicieron programas de estudios libres, y tuvo lugar un agitado proceso de polémica entre las diversificadas opciones artísticas, a partir de 1921.

Mientras Malevitch presentía que el diseño industrial iba a depender de la creación abstracta, Tatlin y Rodchenko insistían en que el artista debe ser un técnico, diestro en el uso de herramientas y materiales de producción moderna, para ofrecer sus energías directamente al proletariado. El artista ingeniero al transformar el trabajo en arte y viceversa, hallaría la armonía de su propia vida. Su eslogan, "¡El arte en la vida!", no debe confundirse con el vitalismo más ingenuo de la "Colonia de Abramtsevo" que idealizaba a los campesinos, sus fuerzas y modo de vida, y que utilizaba y daba la bienvenida a la máquina, que relevaría al hombre del trabajo[220].

Tal ideología se denominó "objetivismo". El objeto podía ser un poema, una casa o un par de zapatos, como resultado de la búsqueda organizada de un fin utilitario, y de las cualidades físicas, estéticas y funcionales del material de que se tratase. Con la concreción de la ideología del "Objeto" en el Inkhuk, muchos fueron hostiles al instituto LEF. Entre otros, los hermanos Pevsner dejaron Rusia, desarrollando su idea constructiva en los países occidentales, mientras nacía una reacción, el "contra-objeto".

Los aspectos no utilitarios y la evolución del lenguaje formal, pero también la experiencia revolucionaria del estudio en la calle, darían los cimientos teóricos de los VKHUTEMAS: los "*Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado*"[221]. El tratamiento del objeto y el microentorno constructivista,

[219] Cristine Lodder, *El constructivismo ruso*, 1987, Madrid, Alianza Forma, (1983, Yale University).

[220] *Idem*, pp. 244 ss.

[221] *Idem*, pp. 111 ss.

la importancia del fotomontaje, el aprovechamiento de la tecnología alternativa, y la dimensión occidental del constructivismo ruso, son capítulos muy elocuentes de aquel episodio de la historia reciente en el que ciencia y técnica se hermanaron con el arte en ideas, y en buena medida, en los hechos. Sobre la viabilidad de la entrada de los constructivistas en el ámbito de la fábrica y de la producción en serie, destaca Lodder que, por lo que se sabe, solamente Tatlin, Stepanova y Popova intentaron realmente trabajar en fábricas específicas y poner en práctica sus ideas del artista-constructor. La empresa Lessner de Tatlin no tuvo éxito, pero las de las artistas mencionadas, sí lo tuvieron[222].

Stepanova, en su artículo "*El traje del presente. Confección y producción*", rechazaba por completo el concepto prerrevolucionario de moda que hacía hincapié en la forma y en la ornamentación sin tener en cuenta los movimientos físicos requeridos en la vida cotidiana. En su lugar propuso un concepto de diseño en el que la consideración primordial era la función que la prenda debería cumplir:

> "…como la estética de la máquina derivaba de la suma de sus componentes, que funcionan lógicamente y de su adaptabilidad total a la función, se consideraba también que la confección era bella en tanto que poseyera claridad, sencillez, funcionalidad, economía de línea y perfecta armonía entre sus partes independientes y en su recíproca función…".

Propone dos tipos de diseño indumentario: el de las ropas de trabajo diseñadas para la profesión y la industria, *prozoodezhda*; y la confección deportiva y para el descanso, *sportodezha*.

Fueron importantes las concreciones de Rodchenko, que aparece fotografiado con la artista, así como famosos los monos confeccionados para la producción teatral de Meierkhold *El cornudo magnánimo*, según tres principios: la ideología, la

[222] *Idem*, p. 148.

analítica y la técnica, parangonables con los que proclamaba el constructivismo: tectónica, factura, y construcción[223].

El mueble, otra de las aportaciones prácticas constructivistas, no deja la misma constancia de participación en la elaboración que en el textil, aunque sí en el diseño. El cartel de propaganda fue el campo privilegiado de sus aplicaciones, así como las tribunas políticas, las portadas de periódicos, el fotomontaje, y los montajes de exposiciones. Tras el *Monumento a la III Internacional*, que sería emblemático en las ideas aunque no en su faceta utilitaria, Tatlin diseña el *Letatlin* (de "*letat*", volar), un instrumento ideado para el vuelo humano sin motor, construído entre 1929 y 1931. Entre 1931 y 1933 dirigió el Laboratorio Científico para la Investigación de las Artes Plásticas, Narkompros. El *Letatlin* era una máquina similar a una bicicleta aérea, impulsada por el hombre, como el antiguo mito de Ícaro. "Yo también deseo devolver al hombre la sensación de vuelo. Nos ha sido arrebatada por el vuelo mecánico del aeroplano". No sentimos el movimiento de nuestro cuerpo en el aire, decía su inventor, que buscaba más que la mecánica, explorar la semejanza orgánica con el pájaro[224].

El diseño ocupó también un lugar destacado en el Neoplasticismo holandés, movimiento en que, a pesar de que fue una de las concreciones más claras de la abstracción geométrica, se caracterizó sobre todo por ser epicentro de actividades de la arquitectura y el diseño. Las figuras del escultor Vantongerloo, de los arquitectos I. I. Oud, Jan Wils, y Robert van t'Hoff, y de T. Van Doesburg, además de la de Piet Mondrian, atestiguan su búsqueda del orden y la claridad, según afirman en el manifiesto de 1918, aparecido en la revista *De Stijl*. La producción del arquitecto y diseñador de muebles Gerrit Thomas Rietveld cuenta con objetos de uso práctico, utilizando láminas alabeadas casi planas de madera, en un entrecruzado simple, y combinación de colores primarios, como

---

[223] *Idem*, pp. 148-150.

[224] *Idem*, p. 210.

en la conocida *Silla Rietveld*, o *Silla rojo-azul*, realizada entre 1917 y 1918, de unos rasgos estéticos aún vigentes. Además, colaboró en la decoración de la *Casa Schröder* en Utrech, de 1924, manifiesto práctico de las aplicaciones prácticas del Neoplasticismo. Por otro lado, la escisión que supuso el hecho de que Van Doesburg se colocara bajo la influencia dadaísta, abandonando el postulado fundamentalista de las líneas y ángulos rectos, le llevó a publicar en 1922 un suplemento de la revista *De Stijl* que él había dirigido, con el nombre de "Mecano". En la misma sacaría en 1926 el "*Manifiesto del elementarismo*", admitiendo líneas en otros planos que la vertical y la horizontal. Lo que nos indica una vez más, una de las líneas de relación entre los fenómenos del arte de vanguardias, aparentemente oscilante, como en el caso del traspaso de artistas desde el Futurismo a la Pintura Metafísica: en el caso holandés, "racionalista", se da la conexión de alguno de sus miembros significativos hacia la postura más anarquizante, hipercrítica y, desde luego, nada amante del orden y la racionalidad imperantes, que fue el Dadaísmo[225].

La Bauhaus, el otro emporio de la creación de diseño moderno dentro de concepciones revolucionarias, comenzó siendo un instituto de Artes y Oficios al fusionar Walter Gropius, en Weimar, la Academia y la antigua Escuela de Artes Aplicadas. Abandonando el academicismo tanto como las metodologías artesanales de las habituales escuelas de artes y oficios, se proponía realizar el sueño visionario de algunos creadores utópicos del siglo XIX, superar la ruptura entre arte y artesanía. Para ello enfrentaban los problemas de la producción industrial con los aspectos sociales, pero también los de expresión de la forma. Utilizaron sus maestros métodos basados en la práctica directa de la obra de arte, en el estudio funcional y psicológico del ser humano, y en la aplicación rigurosa de las nuevas tecnologías. Por la escuela pararon como docentes figuras artísticas de la máxima talla inter-

[225] VV. AA., *De Stijl: 1917-1931. Visiones de la utopía*, 1986, Madrid.

nacional, como Feininger, Meyer, O. Schlemmer, Kandinsky o Paul Klee. Atendían tanto a tener en cuenta en su aplicación experimental, las propiedades de los materiales y los procesos requeridos, por una parte, y por otra y en síntesis, las cuestiones simbólicas. La obra símbolo de aquella "integración de las artes" fue el propio edificio de la Bauhaus en Dessau, construído bajo la dirección de Gropius en colaboración con los docentes y alumnos del centro.

La historia es prolija en datos sobre la escuela, que molestó al buen sentido burgués de Weimar, y tuvo que rotar su sede por la Alemania de entreguerras desde Weimar a Dessau, y de ahí a Berlín, contando con diferentes directrices pero siempre con implicaciones en la arquitectura, el urbanismo y el diseño desde una perspectiva crítica y altamente profesionalizada. Fueron sus directores sucesivos, después de Gropius, como es sabido, Hans Meyer, y tras su clausura en 1932 por los nazis, se intentó reabrir en Berlín con la dirección de Mies van der Rohe, experiencia que duró menos de un año hasta el cierre definitivo. Los profesores que emigraron a los Estados Unidos crearon, entre 1937 y 1938, en Chicago, en cuya escuela arquitectónica iban a ser un puntal definitivo, la *New Bauhaus*, que dirigió por un año Moholy-Nagy, institución que trató de trasvasar el antiguo espíritu de la experiencia alemana de la *School of Design*[226]. También se dieron interferencias con el Neoplasticismo holandés, al ir Gropius como conferenciante a Amsterdam y chocar su protagonismo con el de Theo van Doesburg.

El descrédito del progreso: desde Dadá a la Nueva Objetividad alemana

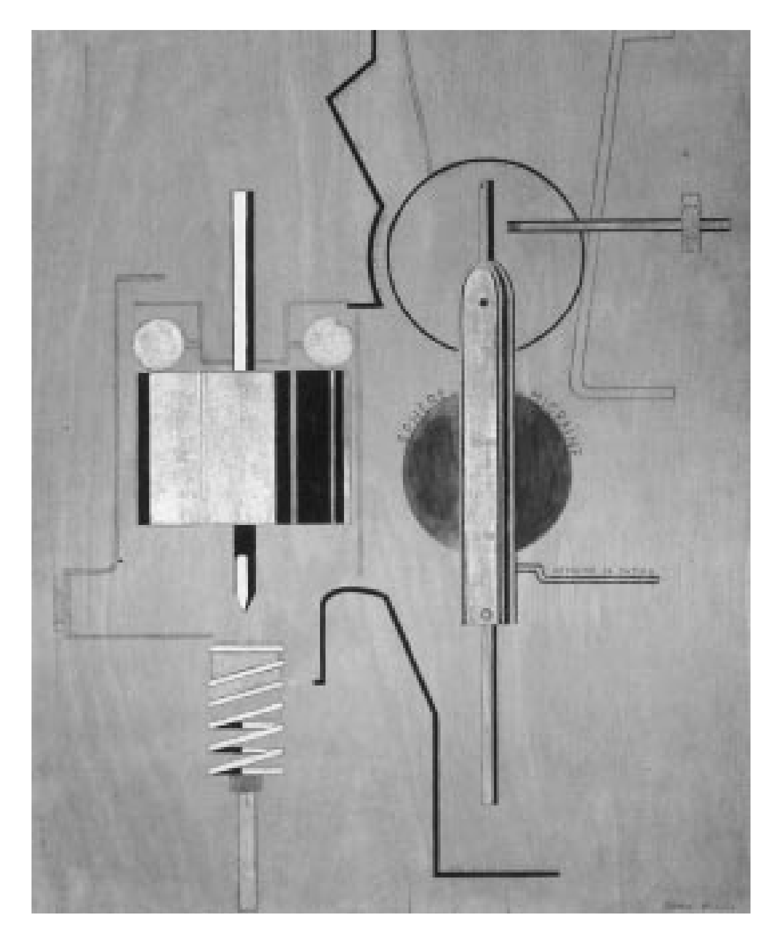
La estética moderna de lo negativo fue enunciada con claridad por T. Adorno, y a propósito de la visión en negativo de algunas corrientes de arte que optaron por sacar la parte crítica más profunda, nos sirven las conclusiones de Gerad

[226] E. Whitford, *La Bauhaus*, 1990, Barcelona.

Vilar a propósito del filósofo de Frankfurt: "La obra es lo contrario de la realidad, ilusión, ficción, irrealidad, apariencia: es una cosa que niega el mundo de las cosas, es apariencia pero de lo que no tiene apariencia… El arte moderno auténtico es negativo en el sentido que habla de sufrimiento y produce displacer como la narrativa kafkiana o la música dodecafónica… Divertirse significa estar de acuerdo. La obra de arte, aún siendo un producto de la sociedad, es negativa para con la sociedad, a la que niega, denuncia y critica desde un punto de vista normativo inmanente. Ahí está su tensión interna, su negatividad dialéctica"[227].

El mundo de la ciencia y la técnica se incorpora en sentido negativo por dos vías estilísticas más diferenciadas, como fueron las armas de la ironía y la parodia del Dadá, una corriente de carácter internacional, y por otra parte, la fría y desesperanzada descripción de la corriente neo-objetiva alemana. Una actitud se produce mientras se desarrolla la Gran Guerra de 1916, la otra justamente en el período postbélico, y entre la primera y la segunda guerras mundiales. Está *objet trouvée* o *ready-made* de Marcel Duchamp, arsenal en que abundaba la recolección de materiales casuales procedentes de los usos cotidianos, pero muchas veces con alguna característica mecánica, o alusiva al trabajo manual: sillín de bicicleta, molinillo de chocolate, botellero, los "solteros" claviformes del *Gran vidrio*, en una interpretación lúdica. Por otra parte, los "mecanomorfos" de Francis Picabia, en los que parodiaba las ilustraciones enciclopédicas de complicados organigramas, científicos y prácticos, creando temas que son descripciones irónicas de la ciencia y de la tecnología, en los finales de la década de los años diez, y otras ocurrencias maquinistas, como *Novia* (1917-20, colección particular), la obra de técnicas múltiples, realizada a base de mezclar óleos, esmaltes y pintura metálica titulada *Enfant carburateur* (1919, Nueva York, Museo Guggenheim), y *Parada amorosa* (1917,

[227] Gerard Vilar, *Theodor W. Adorno: una estética negativa*, pp. 165-168.



F. Picabia, *El niño carburador.* 1919, óleo y técnica mixta. Nueva York, Guggenheim Museum.

Chicago, colección particular), y en esa actitud había expuesto sus *Machines ironiques* en París, en 1918. Había una fascinación en negativo, un mecanismo de rechazo similar al de la blasfemia en asuntos religiosos, que impulsaban a su ejecutor a rechazar de una forma verbal agresiva y ridiculizante, los valores sensatos y sesudos enciclopedistas de una civilización racionalista, hundida en sus contradicciones y llevada a la guerra y al desastre una y otra vez. Max Ernst, Hans Arp, y la enorme serie de dadaístas alemanes, no se quedan a la za-

ga. Juan Eduardo Cirlot entra en estos aspectos, globalmente, en su análisis[228].

En palabras de Víctor Nieto, "…la aparición de la problemática en torno a la máquina entre las opciones de vanguardia de los años que preceden a la Gran Guerra fue mucho más que una simple atención por un tema nuevo. … Si para los futuristas la exaltación del maquinismo se convirtió en un argumento para negar el valor del pasado y afirmar su protagonismo en el presente a través de la acción, para Duchamp constituía un instrumento y una referencia válida para destruir, de una vez por todas, la concepción artesana tradicional inseparable del objeto y la práctica artística"[229]. El mundo del objeto en el Surrealismo ha merecido los comentarios más notorios, y destaca el conjunto de ensayos realizados por Octavio Paz sobre la obra de Marcel Duchamp con el título de *Apariencia desnuda*, que reúne calidad literaria y perspicacia analítica al referirse, entre otros temas, al conocido del *Gran vidrio*, mencionado a propósito del desnudo. La apariencia mecánica es usual que se revele, después o en lugar de las formas orgánicas, como una de las elegidas.

Otro enfoque, el del contraste de situaciones fuera del tiempo que nos remiten absurdamente al hoy como en un sueño, tiene la presencia de los trenes en pintores en la línea que arranca de la metafísica de Giorgio de Chirico, y en los surrealistas "académicos" René Magritte y Paul Delvaux. Los trenes de De Chirico son una línea lejana en el horizonte, que en ocasiones apenas se perciben si no fuera por el humo que va dejando la locomotora, como en *Plaza de Italia* (1913, Milán, colección particular), y *en La conquista del filósofo* (1914, Chicago, The Art Institute). Magritte representa la máquina de vapor del tren de juguete, saliendo irrealmente de una chi-

[228] Juan Eduardo Cirlot: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, 1986, Barcelona, Anthropos (1.ª ed. 1956).

[229] Víctor Nieto Alcaide, "Surrealismo y máquina: entre la metáfora y el objeto", en Antonio Bonet Correa (Coord.): *El Surrealismo*, 1983, Madrid, Cátedra, pp. 57-69.

menea de salón, interior, en el lienzo *El tiempo traspasado* (1939, Chicago, The Art Institute). Delvaux se recrea en representar no solo trenes, sino estaciones y vías, en un contraste chocante con el aire ausente de sus mujeres-estatua, como las de *La vía pública* (1948, Bruselas, Museo de Bellas Artes).

Una visión opuesta al ensueño de los anteriores, y al ludismo del Dadá, que comparte el rechazo ante la idolatría de la máquina, se manifiesta en los pintores veristas alemanes. En la fusión entre psicologismo y crítica social presente en los retratos de esta corriente, se da una descripción al detalle que puede encubrir detalles simbólicos y magicistas según los autores. Hay un capítulo muy notorio de obras alusivas al ámbito fabril, a la vida del proletariado, entendiendo la fábrica como causante de la degradación y miseria del ambiente y de las gentes. La procedencia del Dadá berlinés de autores como George Grosz, o del de Colonia de Anton Räderscheidt, conduce la profunda y agria actitud crítica hasta esta otra manera de entender el arte, y más en concreto, la pintura. En la monografía de Emilio Bertonati sobre la *Neue Sachlichkeit*, se pone de relieve esa tendencia descriptiva de los modos de vida con ironía, sin abandonar las implicaciones sociales y políticas, como cuando se refiere a las obras de Reinhold Nägeler, *Neubauten am Wisenhof, (Nuevas construcciones en Wisenhof)* y *Eisenbahn (Vías)*. Para otro artista, Carl Rossberg, la máquina aparece sobre todo como el monstruo devastador. El mundo del objeto adquiere una nueva solidez, siendo su proceso de producción una parte que se implica en el resultado. La forma se contempla como elemento primario, no como objeto con la autonomía que predicara Picasso, en palabras de Otto Dix: "En ese aspecto yo soy de opinión contraria a Picasso, para el que la forma se desarrolla desde el objeto"[230].

---

[230] Emilio Bertonati, *Neue Sachlichkeit*, 1988, Hersshing-Milán, Fratelli Fabri Editori, hemos traducido del original: "In diesem Punkt bin ich in anderer Meinung als Picasso, für den sich die Form auch aus dem "Objeckt" entwickelt", pp. 15 y ss.

Es amplia la relación de temas mecánicos e industriales realizada por los artistas de esta corriente, que en su mayoría, aparecen en un segundo plano y no se les cita en la exposición de Mannheim: Carl Volker, Karl Günther, Otto Griebel, Reinhold Nägeler o Gustav Wunderbald, sin que por ello se deban olvidar las aportaciones de autores de primera línea, como los puentes metálicos y las ácidas perspectivas urbanas de Max Beckmann, heredero de Kirchner, y este a su vez de Munch y en ese sentido, como se viene señalando en a propósito del tema de la ciudad en otras ocasiones.

Sobre la obra de los anteriores, en ella desfilan tanques, entradas al metro, cantinas de trabajadores, cemento, casas prefabricadas que nos evocan la posterior estética del pop-art, máquinas rotativas de imprenta, vías de ferrocarril, aparatos de radio, y en los retratos de Otto Dix, atributos propios del instrumental profesional, como lo grimosos instrumentos médicos de exploración del urólogo y dermatólogo *Dr. Hans Koch* (1921, Colonia, Ludwig Museum). Otro aspecto que alude al ámbito de miseria de la vida proletaria se encuentra en la pintura, así como en la obra gráfica, de George Grosz, cuyos trabajadores acuden con el pico y la pala como instrumento, y el mono y la gorra visera como distintivo, frente a la presencia de paseantes como los policías encargados de mantener la calle tranquila, o como sustento de los opulentos burgueses. Cabe citar, entre otras muchas obras, el óleo sobre lienzo *Día gris* (1921, Berlín, Nationalgalerie).

La sociedad traumatizada en que se realizan las obras vanguardistas, tuvo que hacer convivir sus ideales de progreso, con la cruda realidad que le pusieron en evidencia las guerras y los cruentos sucesos de su entorno. El temor a la eliminación de una cultura mediante el tecnicismo, el culto a la máquina y a la técnica, cuando "el sueño de la razón" produce monstruos, sustituye en muchas ocasiones al más tranquilo canto al progreso de la era impresionista y de los inicios del cubismo y del futurismo.

Paisaje natural y paisaje artificial

Aunque la reflexión del hombre sobre la Naturaleza y su relación con la misma constituye un tema que, como gran parte del repertorio que se conoce, procede de la Antigüedad, es sabido que el sentido experimental y analítico incrementan a partir del Renacimiento, al ocupar el "lugar" físico inmediato los espacios anteriormente reservados, en los diversos ciclos medievales, a "no lugares" o espacios abstractos imaginarios. La tarea de convertir en espacio humanizado el ámbito de lo sacro había llevado a incorporar espacios naturales, paisajes como fondo, además de panoramas urbanos. La pintura flamenca bajomedieval había sido pionera en esa incorporación del paisaje como marco, que ganaría independencia relativa en autores como Patinir, al situar las figuras de las escenas que representaba, en espacios de naturaleza muy superiores en escala al argumento pretendido de la obra, convirtiendo en pretexto el título alusivo a algún tema iconográfico, frente a la importancia que adquiría el paisaje. Éste iba a tener su época de protagonismo en el género paisajista desarrollado en el barroco holandés del siglo XVII, con autores como Hobbema entre otros muchos, y en los *veduttisti* italianos de la época del Canaletto.

La fase racionalista dieciochesca no consideró prioritaria la pintura del paisaje, a pesar de que algunas voces como el *Émile*, de Rousseau, figura robinsoniana que predicaba la vuelta a la naturaleza con la figura del "buen salvaje", insinuaba una dirección contraria. Es en el período del Romanticismo, en las primeras décadas del siglo XIX, cuando se produce una valoración generalizada de la Naturaleza como ente superior, capaz de representar mediante el arte de la pintura espacios abiertos grandiosos. La temática de los Alpes, en el romanticismo alemán, figuras pictóricas como Kaspar David Friedrich, o las de Constable y Turner en Inglaterra, así como la Escuela de Barbizon en Francia, fueron pasos escalonados en esa generalización del paisaje, que daría a finales del mismo siglo la proliferación folklórica de paisajes regionales por

todas las latitudes occidentales conocidas. La categoría de lo sublime se había instaurado, permitiendo, en palabras de Javier Maderuelo, "…el acceso a lo ilimitado abriéndose así las puertas del arte a la contemplación de la naturaleza y al mito tanto de su poder infinito como de su sabiduría". En la modernidad, este mito se iba a sustituir por el de la máquina, con la dominación del hombre sobre la naturaleza[231].

Sirva lo anterior como una manera muy breve de conducirnos a los inicios del siglo XX, y a la valoración de esta temática en las vanguardias históricas. Sin que, en principio, constituya uno de los ejes de ninguna de las corrientes vanguardistas, sí en cambio lo fue de su precedente impresionista, lejano sólo en términos muy relativos. El descubrimiento de las calidades de la luz había tenido su máximo soporte sobre el paisaje natural, de playas, ríos y celajes, así como en el paisaje artificial de los parques de asueto urbano, en el entorno parisino entre otros.

La importancia que había adquirido el color como elemento sustancial en el argumento de la pintura de autores como P. Gauguin, V. Van Gogh, y en los divisionistas G. Seurat y P. Signac, no iba a pasar desapercibida para la totalidad de la vanguardia.

Para comenzar, a inicios del siglo XX la revolución cromática del Fauvismo tuvo uno de sus principales campos de aplicación en el paisaje. En particular, los paisajes luminosos del sur de la Francia mediterránea, que a partir de Cézanne e incluyendo el cubismo, iba a desplazar el interés de los artistas del Impresionismo por las costas más brumosas de la atlántica Normandía. Autores como P. Picasso, que nunca se iban a especializar en el paisaje, cuando lo representan como en el cubismo inicial o en obras mucho más tardías de los años 50, se refieren al mediterráneo francés o catalán, así co-

[231] Javier Maderuelo, "Introducción: Arte y Naturaleza", en Javier Maderuelo (Dir.): *Arte y Naturaleza, Actas.* 1995, Huesca, Ediciones La Val de Osera, Diputación de Huesca, p. 15.

mo a paisajes montañosos cerca de la costa. Llama la atención esa distancia de la Naturaleza en la gran producción del pintor español, de manera similar a lo que había acontecido con el otro puntal español de la contemporaneidad, Francisco de Goya.

Regresando a los autores fauvistas, se percibe en ellos la exaltación cromática de los ámbitos abiertos, casi siempre con referencias urbanas. Es decir, que la Naturaleza no nos aparece en estado puro, exaltada en el sentido romántico, sino como fondo de figuras y de escena. Para Henry Matisse los fondos de obras claramente fauvistas en pocas ocasiones aluden al paisaje: *La línea verde*, o la *Gitana*, ya mencionadas entre los retratos, cuentan con fondos abstractos. En algún caso, el paisaje marítimo se ve a través de la ventana, objeto marco de muchas composiciones fauves y de otras corrientes artísticas. Desde un interior habitable, se perciben paisajes a través de una ventana en *La ventana abierta. Colliure* (1905, Nueva York, Whitney Museum of Américan Art) de dicho autor. Otros como André Derain, mostraron el paisaje fluvial del Támesis, a través de la serie de los *Puentes de Londres*, hecha en colaboración con J. Marquet. Obras suyas son *El puente de Charing Cross* (1905, Nueva York, colección particular); *Big Ben* (1905, Francia, colección Pierre Levy), en las que Derain muestra esos paisajes urbanos característicos de la capital británica. Al mismo autor se debe *El puente de Waterloo* (1905, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Esta temática emparentaba con la producción romántica de W. Turner, con su *Vapor, Humo y velocidad*, que poetizaba en el mundo de las luces el potente aparato de la locomotora, fruto de la revolución industrial. Monet, más cercano en el espacio y el tiempo a los autores fauvistas, había dedicado series a los paisajes de Londres, con el tema del *Incendio del Parlamento*. A él se deben, entre otros, lienzos como *El Támesis y el Parlamento, efecto de sol* (1903, Nueva York, Brooklyn Museum). M. Vlaminck realizaba paisajes de la campiña francesa, similares icónicamente a los de los

pintores postimpresionistas, pero con el notorio cambio de su dinamismo y luminosidad.

Los paisajes, en cambio, reflejados por Matisse en el resto de su producción, tanto antes como después del Fauvismo, son recreaciones ideales del simbolismo, marco de escenas desenfadadas y vitales como *Bonheur de vivre* (1905-1906, Merion, (Pensilvania), Fundación Barnes); *Le Luxe* (1907, París, Musée National d'Art Moderne); sobre todo, en *La Danza*, en cualquiera de sus versiones, ambas de 1909, del MOMA de Nueva York y del Ermitage de San Petesburgo, donde el paisaje o fondo se convierten en espacio abstracto y coloreado, como en un decorado.

El Cubismo no centró sus expectativas temáticas en el paisaje, salvo en la fase cezanniana inicial de Braque y de Picasso, en los paisajes de *L'Estaque* y en *Horta de Ebro*, que corresponden a las épocas en que los autores primaban los efectos cristalinos de las rocas y del agrupamiento de las casas en los poblados del sur franceses, inmediatamente antes de cuajar en el formulario "cubista". Léger se acercaba en un principio a la pintura del hombre imbricado en la naturaleza, en *Desnudos en el bosque* (1909-10, Oterloo, Rijksmuseum Kröller-Müller).

Quienes tuvieron una importante relación con la naturaleza y el paisaje, aunque distorsionada, y en grado muy diverso entre sí, fueron los pintores expresionistas alemanes. El grupo fundador de la segunda corriente expresionista a partir de 1905 en Dresde, *Die Brücke*, retomaba algo de aquel espíritu tenso del Romanticismo alemán, concretado visualmente a través de las obras de Friedrich, pero también de Overbeck y otros románticos. Los autores, en su mayor parte estudiantes de arquitectura en sus inicios, mostraron mayor interés en los asuntos urbanos, tanto en el paisaje de la ciudad como en los personajes anónimos de las calles metropolitanas del Berlín de entonces, pero en algunos casos, enfocaron su obra hacia la idea de comunión con la Naturaleza. En concreto, los encuentros veraniegos a las orillas del

Lago en Moritzburg en la región berlinesa fueron una referencia decisiva en su evolución más fuerte y decidida de los años de la década comenzada en 1910. La representación de figuras desnudas en el lago fue un reto común de parte del grupo, contando con versiones de Kirchner, de Heckel y de Mueller, con el título habitual de "bañistas", así como de K. Schmidt-Rottluff, con sus *Desnudos al aire libre*, (1913, Hannover, Sprengel Museum). La tradición moderna remontaba el asunto a los esfuerzos de P. Cézanne por articular los cuerpos en la naturaleza, y éste a su vez se inspiraba en Ingres, que retomaba la tradición renacentista veneciana de Giorgione, Veronés y Tiziano, pero sobre todo y en el sentido de cuerpo/naturaleza, en la *Venus dormida* (Dresde, Gemäldegalerie), del primero, y en *La tempestad*, de la Galeria dell'Academia, de Venecia, (datadas ambas entre 1525 y 1543). Uno de los artistas que circunstancialmente participó del grupo, Emil Nolde, hizo por su parte importantes óleos con la temática de paisajes puros en los que vibra un intenso sentimiento romántico ante los mares, cielos y costas de Seebüll, junto al Mar del Norte. Ejemplos son *Atardecer II*, (1909, Seebüll, Fundación Nolde), de pura tradición romántica: exaltación de los colores y de los elementos materiales representados. Otros serían, dentro de su interés por otros ámbitos viajeros como Nueva Guinea, el *Sol tropical* (1914, Seebüll, Fundación Nolde), donde las masas de agua, arboleda y celaje se reparten como capas densas de pintura y saturadas de colorido. El agua es verde intensa con un reflejo solar rojo anaranjado, y sobre ella y a los lados, dos masas algodonosas de espuma contrastan la fuerza cromática cálida del celaje, frente a las tonalidades frías del agua y de la arboleda. El cielo de un tono incendiado nos remite a la obra de E. Munch, a los celajes ondulados y de tono sangre de su tema más conocido, *El grito* (1893, Oslo, Museo Munch), similar al de otras obras como *Melancolía* (1900, Oslo, Museo Munch), pero autor también de paisajes nocturnos de tonos fríos, como *Noche estrellada* (1923-24, Museo Munch, Oslo)

que evoca la obra del mismo título, *Noche estrellada*, de Van Gogh (1889, Nueva York, Museum of Modern Art). *Mar de otoño, XI* (1910, Zurich), de Emil Nolde, es otro buen ejemplo de paisaje realizado con su característica materia pastosa, y colores contrastados cálidos y fríos, en fuerte tensión.

A esa actitud romanticista ante la naturaleza, corresponden la mayoría de los paisajes de Paula Modersohn-Becker, ante un mar tenebroso de colorido arrebatado, aunque pasados por la modernización de los postimpresionistas como Cézanne y Gauguin. La mayor parte de su obra está hoy en el museo monográfico a ella dedicado en Worpswede, cerca de Bremen, su hogar junto con el paisajista, más convencional, Otto Modersohn. Éste fue autor de obras más tradicionales, paisajes en particular, en las que abundan los contrastes extremos de luces crepusculares y de efectos de la luna: *Salida de la Luna en el Stade* (1942, Bremen, Kunsthaus am Wasser West 7), y *Noche de Luna en el Pantano del Diablo* (1936, idem). El paisaje de los bosques y montañas alemanes, en una versión subjetiva de formas angulosas y cortantes, junto con un fuerte colorido, tiene su versión en interesantes paisajes de Karl Schmidt-Rottluff entre otras obras, como en el lienzo *Desbordamiento del dique* (1910, Berlín, Brücke Museum).

Algo muy diferente ocurre con los paisajes de los autores del grupo *Der blaue Reiter*, diferencia señalada a propósito de otros aspectos temáticos abordados por estos dos grupos alemanes. Para ellos el interés por lo ingenuo, el arte de los primitivos, los niños y las tradiciones populares, tenía que ver con el intento de recuperar la relación con la naturaleza. Comenzando con Kandinsky, sus conocidas series de *acuarelas abstractas*, como la *Número 1* fechada en 1909, son fruto de la previa representación de paisajes alpinos en la Alta Baviera, a donde se había retirado con Gabrielle Münter, que lo inició en esta idea, a Murnau en la primera ocasión, entre 1908 y 1910. Al prescindir del signo figurativo convirtió, en su proceso abstracto lírico y simbólico, desde aquellos parajes idílicos

vistos con perspectiva vitalista e intensidad cromática, la obra en un resultado cromático vibrante combinado con un sistema de líneas trazado subjetivamente, expresivo y abstracto.

Aparte de Kandinsky, Franz Marc planteaba dentro del grupo una importante contribución al naturalismo lírico del grupo. Además, destacaba por sus temas de animales, por los que se interesó a partir de 1906. Una figura que resulta en menor medida impregnada de ese simbolismo lírico es la del pintor August Macke, en sus obras más conocidas de paseantes por los parques y calles muniqueses, la mayoría sin rasgos del rostro, que muestran un marco de Naturaleza construída, la de parques y jardines, aunque con anterioridad a 1910 participaba con plenitud de ese exaltado sentido de comunión romántica con la Naturaleza.

La corriente tardoexpresionista de la Nueva Objetividad encontró en autores como Max Beckmann a un autor interesado, además de otros temas, por la representación sofisticada de paisajes urbanos: Niza, Montecarlo, los ámbitos de la *dolce vita* en los casinos y en las esferas de la alta sociedad. En conjunto, las intenciones de aquella corriente entre los años veinte y treinta del siglo XX, cronológicamente superado si no en sus efectos, eran más de carácter crítico, incluso mordaz, ante los males de la sociedad de la que eran contemporáneos sus autores, por lo que la inclusión ocasional de parajes naturales en ellos, siempre será como fondo y sobre todo, con abundancia de referentes urbanos. Otto Dix escapa en parte a esta tendencia en sus temas simbólicos de carácter religioso, al remontarse a la imaginería alemana altorrenacentista con asuntos como San Cristóbal cruzando el río con el niño a cuestas, para lo cual necesita el referente natural en una medida similar a la que lo utilizaban sus precedentes históricos en la ilustración hagiográfica.

Los futuristas buscaban potenciar lo contrario al lirismo, la exaltación ruidosa de la civilización y el maquinismo, por lo que el paisaje en su desarrollo posterior, no ocupa un puesto destacado entre sus actividades, si bien hay que mencionar

los excelentes ejemplos de arrabales fabriles pintados con la técnica divisionista por U. Boccioni, y algunos otros de Severini, en los preámbulos del futurismo. Una obra destacada que ejemplifica lo anterior es *La periferia. Fábrica en Porta Romana* (1900, Milán, Banca Commerziale Italiana).

Las corrientes abstractas del grupo holandés *De Stijl* hallaron su evolución, en el caso de P. Mondrian, iniciador de la abstracción neoplasticista, en motivos naturales como el árbol del almendro en sus conocidas variaciones sobre las hojas y el punto de mira progresivamente más cercano, en una imagen más construída geométricamente. El artista había participado con anterioridad del paisajismo naturalista y simbolista. Con su derivación neoplasticista en los años veinte, consideró objeto de su pintura la búsqueda de la fusión entre hombre y universo, influído por las teorías teosóficas. En consecuencia, la pintura debía dejar de representar accidentalidades de las cosas y de los seres, con lo que su fusión con la Naturaleza sería de carácter maximalista, esencial, y no se refleja en el cultivo temático sino en el enfoque de esa relación.

El paisaje ocupa un lugar mucho más destacado en las construcciones imaginarias de buena parte de los autores de las llamadas "corrientes fantásticas", en la pintura ingenuísta o *Naïf* y en muchos referentes tanto de fondo como de composición total de ciertos autores del Surrealismo, como M. Ernst. H. Arp. o K. Schwitters. Este género contó en H. Rousseau, *Le Douanier*, con un distinguido cultivador de un género que utilizaba normalmente como fondo de sus figuras, como la *Zíngara dormida* (1897, Nueva York, Museum of Modern Art) o también de sus retratos colectivos. Dentro del Surrealismo, Ives Tanguy cultivó una faceta imaginaria de paisajes de colores brillantes, con tonalidades metalizadas en ocasiones, de una iconografía onírica basada en objetos pequeños de apariencia mineral u osificada, sobre planos compactos que en conjunto, sugieren la idea de un paisaje lunar o de otro planeta. Un ejemplo es *El sol en su arca* (1937, Venecia, colección Peggy Guggenheim). El surrealismo bel-

ga aporta en su maestro, René Magritte, uno de los mejores ejemplos del paisaje concebido mentalmente, más que en relación directa con la naturaleza. El pintor filósofo entre sus pinturas de efectos ambiguos entre realidad y representación, ofrecía importantes versiones de paisaje. En algunos lienzos de la serie "*La condición humana*" juega con la dualidad entre interior y exterior, paisaje real y paisaje pintado, lo entero y lo roto y fragmentado, siempre con el punto de partida del espejismo de la representación "realista" analizado por Foucault. Lo que no tiene cabida en su juego de ingenio y espejismos es la representación de la Naturaleza exaltada, ni la simple admiración objetual.

Construcciones imaginarias, pero esta vez con la base real de los paisajes marítimos del Ampurdán, son las que aporta en reiteradas ocasiones Salvador Dalí. Su base material, Cadaqués, pueblo que frecuentaba en sus visitas familiares desde la infancia, así como otros del entorno de la Costa Brava. En obras como *El farmacéutico de Figueras buscando absolutamente nada* (1936, Sussex, colección particular), aparece en el fondo el fragmento de la costa, siendo visibles las calas y las barcas de pescadores. Pero la mayor parte de las alusiones al paisaje en Dalí son de creación mental, con su asociación paranoico-crítica en que se da la fusión del recuerdo objetivo y la transformación subjetiva, hasta el delirio, del autor sobre esa base para él, según el método, indiferenciable. Nos encontramos de nuevo con una representación del paisaje atendiendo al interior del sujeto artístico y prescindiendo en un altísimo grado, de los referentes externos que, como en Tanguy o en Magritte, son manipulados por los artistas. El otro catalán de talla internacional en la corriente surrealista, Joan Miró, realizó importantes obras como *La masía* (1912, Washington, National Gallery), antes de codificar en signos muy personales su iconografía habitual de estrellas y de esquemas sobre los atributos sexuales humanos. En aquella obra utilizaba como base el recuerdo de los lugares visitados en su juventud, con



H. Rousseau, *La zíngara dormida.*

una atrevida perspectiva carente de atmósfera equívocamente ingenuísta, que revela la importancia de los fundamentos en el recuerdo temático, junto con la innovación formal, de este otro importante autor.

Por otro lado, Paul Klee, a la vez que realizaba su exaltación del color a partir de su viaje a Túnez, inició una importante evolución entre la abstracción, el expresionismo y el surrealismo que le hacen inclasificable, siendo los paisajes mentales construídos a base de una trama de surcos irregulares de apariencia paralela obras muy significativas de su repertorio, como *Embajador de otoño* (1922, New Haven, Galería de Arte de la Universidad de Yale).

Como atestiguaba Gillo Dorfles, el propio concepto de naturaleza se vuelve resbaladizo: "A través del arte podemos constatar y verificar la presencia de una "naturalización" del mundo y de las cosas, incluso aquellas surgidas del artificio manual, mecánico y, finalmente, electrónico: cosas y situaciones que parecen alejarse cada vez más de la naturaleza pero que, mediante una operación artística, adquieren el sello humanizador que les permite entrar en la órbita de la

naturalidad"[232]. El crítico italiano, al referirse a la cuestión, citándose a sí mismo, en *Artificio e natura* planteaba ya en 1971: "El problema de la naturalidad continúa siendo candente y actual; si bien hoy podemos dar ya como superadas algunas teorías psicológicas o científicas por la posibilidad de admitir condiciones de naturalidad en la percepción que el hombre tiene de lo natural, y más en la "percepción especializada" que tiene del arte. Cuando pasamos del mundo de las ciencias naturales al mundo de la mecánica y de la técnica, la cuestión es todavía más apasionante"[233].

Esa naturaleza, fuente de inspiración tradicional para el arte pero también de paradojas entre lo creado y lo original dentro del rompecabezas de la civilización que la vuelve indefinible, pierde peso en la temática de las vanguardias coherentemente con el alza de otros valores como la máquina, y con situaciones históricas poco aptas para una inmersión sumisa en su contemplación exaltada. Pero no perderá en cambio el interés que algunas conductas artísticas a partir de finales de los años 60, llevaron a recuperar por la misma en formas más actualizadas de *Land art* y de *Earthworks*, como Richard Long, Denis Oppenheim, Robert Smithson, o Walter de Maria. También en el caso más cercano a nosotros de Agustín Ibarrola, con las intervenciones en *El bosque de Oma*, por citar ejemplos de autores actuales de estirpe vanguardista, pese a su ruptura con los "ismos" encasilladores que corresponden a otro tiempo, no olvidemos, de casi un siglo atrás. El asturiano Vicente Pastor, a su vez, por citar un ejemplo actual, realiza impresionantes intervenciones en la naturaleza abierta de las playas de sur de Portugal, entre otras acciones, como las que llevó a cabo en la playa de Cacela Velha en otoño de 1997, como el testimonio fotográfico con el título de *Una visión más amplia se abrió*, recogida en su exposición en el Palacio de Revillagigedo, Gijón, en diciembre de 2004.

[232] Gillo Dorfles, "Naturaleza y antinaturaleza", en Javier Maderuelo (Dir.): *Arte y Naturaleza, Actas*. 1995, Huesca, Ediciones La Val de Osera, Diputación de Huesca, p. 74.

[233] Gillo Dorfles, *Naturaleza y artificio*, 1971, Lumen.

El medio rural y natural, pero sobre todo el parque, es en ámbito en que August Macke desarrollaba muchas de sus escenas. La naturaleza construída a la medida del uso cotidiano, domesticada, por cuyos espacios pasean multitudes burguesas sin rostro ni tensión, volcada si existe hacia el interior de las figuras, está presente en los lienzos *Gran jardín Zoológico* (1912, Dortmund, Museum am Ostwall); *Paisaje con vacas y camello* (1914, Zurich, Kunsthaus); o *Dama con chaqueta verde* (1913, Colonia, Ludwig Museum), como ejemplos diversos de esa representación del natural aprehendido por la civilización.

De la naturaleza muerta al objeto

La representación de objetos de uso habitual había tomado carta de naturaleza en la naturaleza muerta o bodegón del gran siglo de oro flamenco y holandés. El culto por los interiores suntuosos, y por los efectos matéricos de los metales, porcelanas, textiles, y otras materias, habían hecho del bodegón un importante campo de pruebas del virtuosismo barroco, del que España tuvo importantes representantes como Zurbarán, Sánchez Cotán o A. Pereda. La modernidad reciente iba a trastocar ese sistema de valores, colocando en un lugar bastante secundario la importancia material de esos objetos. Sin pretensión de abarcar una visión total de algo que sería inaccesible, trataremos de poner de relieve aquellos aspectos en que diferentes autores de las vanguardias siguieron cultivando el gusto por el objeto, bien en composiciones del tipo “bodegón”, o en otras alternativas.

Como preámbulo es ineludible citar a Cézanne, que reflexionaba sobre naturaleza real y representación, desechando la mímesis. A propósito de las manzanas de sus muchos e importantes bodegones, decía que lo importante era la estructura y el color, pero siempre como aspectos pictóricos, ya que, como él mismo decía, si quisiera una manzana real, la tomaría. Con este autor provenzal, se realizó una especie de culminación del género bodegonista en términos recien-

tes, ya que sus enseñanzas dejaron una importante estela para otros movimientos posteriores, y por otro lado, en adelante será rara la dedicación intensa a este género, salvo en el fauvismo, en el cubismo, y en algunos autores expresionistas y neo-objetivos.

A propósito de las prevanguardias ya se había señalado que entre el impresionista Manet, poco ortodoxo en el sentido técnico, y que fue autor de interesantes ejemplos de bodegón prosaico, como el de *El espárrago*, por un lado; y Paul Cézanne, por otro, se establecían una especie de epígonos del género barroco, pero fueron al mismo tiempo, y probablemente con más fuerza de futuro que de pasado, puente hacia las vanguardias. Abordaban la confrontación con el objeto desde dos perspectivas. El impresionista aún seguía los preceptos de la imitación mimética, desde el prisma del naturalismo más prosaico. Su revolución consistía tanto en la elección de simples elementos comestibles de apariencia y presentación poco escogidas, como en la manera de elegir las tonalidades del color y de la luz de manera muy contrastada, saltándose las convenciones sobre la luz en bisel. Para Cézanne en cambio el centro de interés radicaba en la búsqueda del núcleo formal esencial de las cosas, y el bodegón para él se convertía en un pretexto de esa búsqueda plástica. En otro sentido, Vincent van Gogh utilizaría con frecuencia las flores, y más en concreto los girasoles, en un ramo, dentro de una vasija, como objeto de interior permanente, modelo que se fijó en la memoria colectiva contemporánea entre las representaciones que más caracterizan la obra del pintor, que obtuvo importantes resonancias. También fue característica suya la pormenorización de los detalles de interior, como en su habitación en Arlés, *Habitación de Vincent* (1888, Amsterdam, Rijksmueum), que describía con tanta pasión a su hermano Theo: la cama, el color de las sábanas, la mesilla de noche, la ventana, la lamparilla, y las propias paredes.

En la órbita del fauvismo, aunque ya fuera del breve momento canónico fovista, Henri Matisse cultivó el tratamiento

de interiores en los que abundan los objetos suntuosos, como los tejidos persas, alfombras, sedas, joyas, o cojines, y el propio desnudo femenino en este sentido sensual, evocando una atmósfera orientalizante. Las naturalezas muertas incluyendo flores y jarros se repiten de manera similar en diversos ejemplos, y en obras como *Odalisca con "culotte rojo"* (1921, París, Musée National d'Art Moderne), y en *Tapetes orientales* (1907, Grenoble, Museo de Pintura y Escultura). La conocida obra *El mantel: armonía en rojo* (1908-1909, San Petesburgo, Museo del Ermitage), en realidad se trata de una figura de mujer más naturaleza muerta, en cuyo tratamiento, unificados como objetos plásticos, reside su originalidad. Ya desde el título, se pone énfasis en el interés por el objeto de interior, un sencillo cubridor de mesa, cuyo decorado se expande y confunde con el de la pared, entrando en esa atmósfera de dualidad que la tradición de los siglos del Renacimiento y Barroco explotaba de manera asidua como el Manierismo, aunque con diferente articulación de recursos.

Otro tipo de objetos que introduce en su amor por lo exótico son las estatuillas procedentes de culturas "exóticas", que se podían coleccionar en anticuarios de París y admirar en el museo del Trocadero. Sus líneas simples y recortadas, esenciales, dieron pautas al "negrismo", en competencia con las aportaciones de Picasso en este mismo sentido, llegando a equivocar las fechas de algunas obras para tener la impresión de prioridad en el "descubrimiento", cuyo proceso muestra, entre otros, Norbert Linton. Aún otro autor del ámbito expresionista alemán, Karl Schmidt-Rottluff, entrará en las redes del exotismo, incluyendo algunos motivos de estatuaria "negra" entre sus bodegones[234].

La corriente vanguardista que, por excelencia, utilizó la naturaleza muerta como uno de sus ejes temáticos principa-

[234] NORBERT LYNTON, *Historia del Arte Moderno*, 1988, Barcelona, Ediciones Destino. En el capítulo dedicado a lo que denomina "Los nuevos bárbaros", se refiere en detalle al proceso de introducción desde 1904, de la influencia negrista en el arte. pp. 14-16.

les, fue el Cubismo. Desde los bodegones de transición hacia el estilo cubista de Pablo Picasso, hasta el episodio tardocubista del purismo de Ozenfant y de Jeanneret, hay una larga línea de atención a estos motivos. Junto con Picasso, Georges Braque y Juan Gris, componen el trío inmortal de quienes establecieron sobre estos objetos de interior, unas pautas de elaboración plástica que iba a revolucionar el futuro de los límites del arte. La introducción de objetos externos a la pintura, al tradicional juego entre soporte plano, pinceles y colores, iba a superponerse la ruptura de esa normativa al incluir, como elementos definitorios de la composición pictórica, otras materias. En principio sería Braque con la introducción del papel pegado, por lo general trozos de periódico diario recortados con algunas formas de objetos precisos, o manteniendo algunos titulares bien visibles parcialmente, quien planea romper los límites de la pintura. Letras de tipografía, papel, "papier collée", collage, serán a partir de los años 10 elementos habituales en sus bodegones, el género de Braque por excelencia, en los que juega además con la dualidad entre lo representado y lo realmente añadido en un alarde de ilusionismo. Ejemplos son *La mesita redonda* (1911, París, Musée National d'Art Moderne); *La mesa del músico*, (1913, Basilea, Kunstmuseum); o *Vaso, botella y pipa sobre una mesa* (1914, París, Musée National d'Art Moderne). Picasso desarrollaría ese sistema primero en sus bodegones cubistas analíticos, hasta que se aficiona a la ruptura real de géneros no solo con el papel pegado, sino ampliando la sistemática del collage: rejillas, un cordón ribeteando una composición, cuerdas, telas, una varilla, cualquier objeto será válido en adelante para establecer el lenguaje de la obra de arte, hasta entonces, pintada o esculpida, pero bien definida en sus perfiles materiales, como el conocido *Bodegón con silla de rejilla* (1912, París, Museo Picasso). El paso siguiente serán sus ensamblajes, retazos escultóricos similares a un relieve pintado en donde intervienen materias como los antes descritas, combinando una composición que, por lo general,

recuerda sus bodegones pintados. Así, *Guitarras y violines*, hecho a base de la intersección de planos (1912, París, Museo Picasso). Werner Hoffmann, al referirse al proceso de evolución del arte moderno, alude al rango de formas simbólicas al que el historiador eleva los criterios expresivos característicos de una época, al seleccionarlos: "Cada época artística vive consciente de la posteridad de sus declaraciones de principio. Esto quiere decir criterios expresivos, no conceptuales… El historiador, al seleccionarlos, los eleva al rango de "formas simbólicas", y para el mundo contemporáneo aparecen tres, basadas en la transgresión de límites. Sus ejecutantes, experimentando todos en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial…, proporcionan la estructura a todo lo que ha sucedido desde 1910… Las tres tesis provienen de Picasso, Kandinsky y Mondrian. Todas ellas efectúan lo que desde el punto de vista del arte anterior podría designarse como transgresión de los límites". Todo lo nuevo escandalizó, se creyeron rotos los lazos con el pasado. Al referirse a Picasso, y más tarde a Braque, hace notar que "Los cubistas al introducir letras caligráficas, titulares de periódico, etiquetas de botellas para realizar sus cuadros, estaban planteando la posibilidad de cosificación de la obra de arte bidimensional, que poco después se convertiría en realidad a través del collage y el montaje"[235].

Lo que no resulta casual es esa incidencia en el bodegón, que, obviamente, es un género que descuella dentro del cubismo, que además, cuenta con una peculiar "iconografía de café" y de bar muy recurrente. Consiste en la representación del plano de una mesita de velador, sobre el que se colocan como al azar objetos habituales en un bar o café: vasos, botellas de licor o un sifón, cigarrillos y ceniceros y algún periódico diario. Hay que preguntarse si fue solo la obviedad de que se trataba de objetos de fácil uso lo que los convirtió

---

[235] Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno*, 1992 (1987), Barcelona, Península, pp. 43-44.

en los habituales en las imágenes del bodegón cubista, o si se trataba precisamente de objetos de interés. No cabe duda de que la facilidad de su encuentro, junto con la búsqueda explícita de motivos simples y asequibles, desechando los más retóricos que suministraba la tradición, hizo que los autores encontraran en ellos un recurso básico, un "motivo". Pero, al mismo tiempo, el bodegón tal como lo presenta el cubismo, se convierte en un indicio de modernidad inequívoca, opuesto al sentido sensual y a la atmósfera exótica de los interiores de Matisse, más apegado a la tradición romanticista de la pintura. Los pintores cubistas eligen un distintivo material más actual, el de la vida de las tertulias en los cafés parisinos, su testigo mudo pero plagado de indicios de comportamiento.

Otros muchos autores perfeccionaron el cubismo hasta límites formales muy estrictos, como, en particular, Juan Gris. La utilización de una sistematización sobria y medida será característica del cubismo que él inicia, el "sintético", que incluye los objetos habituales y algunos nuevos, como la cortina, la jarra y el lavabo, personajes como los arlequines, o en ocasiones, la nueva toma de los frutos de Cézanne. Una cultivadora del bodegón cubista fue María Blanchard, cuyo signo de práctica más intimista, la acerca a este género. Merecen mencionarse el *Bodegón de la pipa* (1918, colección Gutiérrez Blanchard), y el *Bodegón con caja de cerillas* (1918, Madrid, colección particular). Algunos, como Léger, más atentos a la modernidad que a la vida interior, incluirían objetos como las pipas de los soldados en el frente de la Primera Guerra. Pero sus objetos preferentes a la larga son los propios de la mecanización, la máquina y algunos enseres mecánicos del trabajo cotidiano. Las alusiones al ferrocarril o a la bicicleta adquieren en él toda su novedad, como se ponía de manifiesto en el capítulo precedente.

El Purismo de los años veinte, en manos de Amedée Ozenfant y de Charles Edouard Jeanneret, "Le Corbusier", puso de manifiesto la idoneidad de unos simples objetos de

mesa, como vasos y botellas, para dar idea de las líneas esenciales, dentro de una limpieza visual que buscaba realzar el valor del objeto, y la armonía del espacio. Una especie de encrucijada entre la materialidad inicial cubista, y las especulaciones propias de la abstracción de Mondrian o de Malevitch. Luis Fernández realizó, a su vez, su propia simbiosis que, partiendo de la tradición barroca española de Zurbarán y de Velázquez, une el toque estructural cubista. Sus temas de bucráneos y de bodegones de frutas, de los años veinte y treinta, con predominio de monocromías en gris, son un paso más en esta carrera hacia las implicaciones esencialistas de algunos autores, tomando el objeto inerte como base material.

Lo anterior pone en evidencia esa tradición española por el bodegón, que llevó a Gertrude Stein a decir que el cubismo era "cosa de españoles", por alusión a Picasso y a Gris. Y hay además que resaltar que buena parte de la modernidad de los años de las primeras vanguardias en España, así como las segundas vanguardias de los años 50 en la "Escuela de Madrid", tiene importantes conexiones con el cubismo a través de autores puente como Daniel Vázquez Díaz, y en los importantes bodegonistas posteriores como Pancho Cossío, o Juan Ramón Díaz Caneja, entre otros, "Botellismo", para Ramón Gómez de la Serna.

Como en el caso español, en relación con la pertinencia o a la mera relación más bien indirecta con la vanguardia, debe citarse un caso de alcance internacional, ajeno al vanguardismo formal, que se conectó sólo de manera esporádica con corrientes como el Futurismo y los *Valori Plastici*. Su actitud introvertida y aislada de la mayor parte de los acontecimientos que le rodearon, en búsqueda de explorar su propio interior, lo enlaza con la pintura metafísica. Se trata de la figura del pintor boloñés Giorgio Morandi, conocido fundamentalmente por sus bodegones, además de por ser autor de paisajes y de algunos retratos. Tras explorar a fondo el mundo de Corot, de Cézanne y de los pintores del Quattrocento, definió su obra, inicialmente, por la composición sometida a

principios geométricos y a un fuerte contraste lumínico, en sus muchos ejemplos, como en su *Naturaleza muerta* (1918, Milán, colección particular), y las múltiples que realiza años después, entre las que se sitúa *Natura Morta*, (1951, Bolonia, Museo Morandi). Sus bodegones se irían a caracterizar por los enormes matices de las luces, sobre la base material de un conjunto de botellas, jarras, cafeteras y otros recipientes, en número menor a la media docena, ubicados sobre un plano, y en un colorido que va del blanco a los malvas, pasando por los rosas y ocres, como la *Naturaleza muerta* fechada en 1916 (Nueva York, Museum of Modern Art). Con los años, a partir de 1930, utilizará materias cada vez más densas y algunos contrastes mayores. Esa atención constante en su obra por unos bodegones simples, esencialistas, lo acerca en el aspecto icónico con la limpieza visual de los temas puristas de Ozenfant y de Jeanneret, aunque desde perspectivas diferentes, ya que los dos tardocubistas centraban su atención más en el rigor compositivo cercano al delineante, permitiéndose licencias propias del cubismo como la transparencia de planos.

Desde otras propuestas, como la del Surrealismo, destaca la intensa actividad conceptual de las mismas, basadas en objetos propios del imaginario bodegonista, aunque descontextualizados de su tradicional función de ornamentación ambiental de interiores burgueses, para entrar en una dinámica de reflexión sobre la realidad y la mímesis, así como el engaño de la apariencia. Se trata, como es sabido, de René Magritte. Con el tema de *La traición de las imágenes* (1948, colección particular, Ginebra), donde escribe pintando en una cartela, debajo del objeto, "*Ceci n'est pas une pipe*", es decir, "Esto no es una pipa", representado con extrema claridad como pipa de fumar de madera y boquilla negra, bajo la que añade un rótulo con el título como propuesta teórica, ejemplifica esta postura, ya que en otras muchas de sus obras apela al mismo engaño del nombre, que considera aleatorio y debido al uso, pero que no es descriptivo de ninguna cualidad intrínseca del material que enuncia. En series de otros objetos, como bolso,



R. Magritte, *La traición de las imágenes.* 1948, óleo / lienzo, Ginebra, colección particular.

hoja, zapato, sombrero, entre otros, sortea sus nombres y los adjudica en un intercambio donde no coinciden nombre habitual e imagen representada, realistamente, del objeto, sin otro criterio que el azar. Con todo ello trata de decir que la realidad y el verismo de la pintura en la tradición occidental desde el renacimiento, no son sino una convención sometida a unas reglas de ficción, pero no se trata de nada que tenga que ver con la propia realidad, como ha señalado Foucault[236]. En otro sentido, sus imágenes conectarían más adelante con el mundo de la publicidad, en su búsqueda del ingenio y de atrapar la imagen engañosa para vender el producto.

Otro autor que se interesó de manera habitual por ciertos objetos propios de la naturaleza muerta fue Max Beckmann, el pintor de la ola tardía expresionista alemana. Para este pintor, algunas cosas adquieren un valor simbólico añadido, que en ocasiones procede de la tradición, pero que él altera con frecuencia. Por una parte inserta candelabros, velas, gramófonos,

[236] Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, 1981, Barcelona, Anagrama.

saxofones, espadas, gorros de circo, disfraces de Carnaval, caballitos de cartón y otros juguetes, con el sentido de vida y muerte, la voz desgarrada de la tortura y del grito existencial, y el juego bufonesco de representación de la vida, considerada como escenario. Pero por otra realiza además bodegones muy peculiares, con plantas de imagen espinosa y agresiva como los cactus, enfatizadas con las líneas quebradas de la composición. La *Gran naturaleza muerta con instrumentos musicales* (1926, Frankfurt, Städische Galerie), es una de sus variadas muestras de estas naturalezas muertas, cuyos objetos aparecen en muchas de sus escenas con importancia iconográfica siempre muy realzada, como en el conocido tema *La noche (Die Nacht)*, del Museo de Düsseldorf: el gramófono como la voz doliente humana, con su interior teñido de rojo sangre; las velas a punto de apagarse totalmente, como la muerte que amenaza, o en otras ocasiones, el organillo de mano y otros enseres callejeros y caseros de los años 20, desfilan en muchas obras de Beckmann, como analizó, entre otros, Mathias Eberle[237].

Una dirección diferente llevaría la línea interesada por los objetos en una dimensión ajena a lo ornamental en definitiva, aunque la vanguardia no se proponía este fin propiamente. Desde el Dadaísmo, pasando por el Surrealismo, en un planteamiento que llega a la actualidad, hay un rico mundo de sugerencias plásticas que, en principio, rompen con la tradición y se oponen a la misma. Marcel Duchamp, pero también Hans Arp, Max Ernst o Kurt Schwitters, y toda la órbita de artistas innovadores en general, crearon universos de objetos gratuítos destinados a establecer la importancia de lo material y del juego de sus posibilidades, prescindiendo, como habían hecho en otros géneros, de prejuicios como su atractivo ornamental, y su conveniencia.

Duchamp cosifica sus iconografías en un sentido irónico, como en el tema *del Gran Vidrio*, en que, como se ha comenta-

---

[237] Mathias Eberle, *Die Nacht, Das Leben Max Beckmanns in daten*, 1984, Frankfurt am Main.



K. Schwitters, *La catedral de la miseria erótica. Merzban I.* 1920-36, reconstruido 1988, Hannover, Sprengel Museum.

do, "*La novia*" se representa como un corpúsculo de alambre colgando de la parte alta del cuadro, mientras "los solteros" crean, a su vez, otra serie corpuscular menos estilizada, que movían la acción, la chocolatera, la misma imagen del *object trouvée*. Con el acto de plasmar como obras de arte objetos encontrados casualmente, con una enorme carga crítica en la que la ironía

jugaba un papel determinante, se proponían nuevos formas de concebir el arte y su función. A la serie de objetos casuales de Marcel Duchamp, como el secador de botellas, el sillín de bicicleta sobre una banqueta, el urinario convertido en "*Fuente*", entre otras obras suyas, hay que añadir las que por otra parte, se estaban produciendo en el resto de la convulsa Europa, donde la inventiva o tocaba límite, o se las ingeniaba para superar todo tipo de crisis y renacer a un arte nuevo, en muchos casos, con intención de ser contracultural. Los "*mecanomorfos*" de Francis Picabia convertían en pequeños autómatas las figuras jocosamente ilustrativas de páginas de enciclopedias, y un importantísimo registro de objetos dio lugar, desde los ensamblajes de Picasso, y con el desarrollo del Surrealismo, a la completa ruptura con la idea de lo que venía siendo la escultura[238].

En el caso de Schwitters, aquel solitario dadaísta de Hannover, expulsado del grupo de Berlín por su nula imbricación en un grupo, la agrupación de recortes de papel casuales, fruto de su actividad en el taller, dio lugar a construcciones pictóricas en las que, en vez de pintar interiores burgueses con mesas, despachos y objetos de escritorio, planteaba directamente el material, pero invertido de sentido: sus desechos, lo que va a parar a la papelera. Llamó a esas obras "*Merzbild*", o cuadro "*merz*", palabra que, como la misma de Dadá, no responde a un concepto preciso, sino que sugiere posibilidades diversas, como la referencia al aparato comercial del arte y del mundo en general, al ser la segunda sílaba de "*Kommerz*", o "comercio". Parecido procedimiento siguió con volúmenes sólidos, construyendo sus *"Merzbau"*, edificios Merz. Desaparecido su estudio en los bombardeos de Hannover en la Segunda Guerra Mundial, algunos fueron reconstruídos, como *La Catedral de la miseria erótica, Merzbau I* (1920-36)[239].

---

[238] Juan Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, 1986, Barcelona, Anthropos.

[239] Reconstruída por Peter Bissegger, 1888, se reproduce en el catálogo en la exposición itinerante *"Dada y Constructivismo"*, 1989, Madrid, Ministerio de Cultura, MNCARS, pp. 172-173.

Todo ello sería la línea con que se inicia la verdadera convulsión de las artes en la segunda mitad del siglo XX, fuera de la cronología de las vanguardias "históricas" de sus primeras décadas, pero no de su radio de influencia, como se evidencia al estudiar su segunda mitad.



III. PARTE

Pervivencia de los motivos vanguardistas en las corrientes artísticas internacionales desde la segunda mitad del siglo XX

Las vanguardias, una vez pasados sus años de eclosión en las tres décadas iniciales del siglo XX, son cuestionadas una y otra vez por la crítica posmoderna. Una de las preguntas tópicas al referirse a los diferentes rumbos que tomó el arte transcurridas las mismas, años durante los que los "ismos" o corrientes vanguardistas tuvieron su auge, es la posible pervivencia o extinción de la huella vanguardista en las artes visuales. La predicción y afirmación de su muerte es uno de las constantes que recorrieron la bibliografía de los años ochenta, con ejemplos como en la obra conjunta española aparecida en 1980 *El descrédito de las vanguardias*[240], el ensayo de Eduardo Subirats *El final de las vanguardias*[241], aparecido en 1986 y en español en 1989, que analiza esta temática bajo la perspectiva del espectáculo; o el de la norteamericana Suzi Gablik que versa sobre los contextos del arte en la era de la postmodernidad, *¿Ha muerto el arte moderno?*, que vio la luz en 1984[242].

---

[240] Victoria Combalía y VV. AA., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, 1980, Barcelona, Blume.

[241] Eduardo Subirats, *El final de las vanguardias*, 1989, Barcelona, Anthropos.

[242] Suzi Gablik, *¿Ha muerto el arte moderno?,* 1984, Londres; versión española, 1987, Barcelona, Hermann Blume.

Según donde se establezca el punto de observación, es decir, si se permanece aferrado a la óptica occidentalista de una sociedad bajo un capitalismo avanzado sin considerar sus importantes fisuras, podría parecer que había desaparecido el sentido de la lucha frente a lo establecido que caracterizaba el vanguardismo. Pero la dinámica extremada de la sociedad moderna, con sus importantes contradicciones internas, más la presión e incidencia en la misma de otras culturas, ha obligado globalmente al ámbito de la cultura occidental, y el de las artes visuales no parece una excepción, a salir de su encapsulamiento. Ello supone simplemente que la tendencia a la tranquilidad interna, a la condensación de un sistema en su perfección en el que no tendrían cabida actitudes de ruptura y de protesta, no deja de ser un espejismo. Por mucho que los escaparates internacionales de las ferias y grandes exposiciones den la imagen ejecutiva y arribista del arte, sigue existiendo, para muchos, la necesidad de crear como sujetos, pero también como seres en su contexto, al que a veces pueden dirigirse, ornamentar, agradecer sus posibilidades, pero sin lugar a dudas, también y de manera más habitual, mostrar sus tensiones y sus lacras, incluso vociferar sin resignación su percepción de las facetas siniestras de una realidad dual como mínimo, caleidoscópica, que nunca ofrece la imagen cerrada de un sistema perfecto. En este sentido, si las condiciones de la "sociedad del bienestar" no ofrecen pautas, todavía ahora y con vistas a un tiempo ilimitado, a la actitud vanguardista, será que no se quieren ver, o que estamos encantados, real y psicológimente, con el estado de la cuestión.

Si el consumo es la consigna en que se basa nuestra economía (global, eso sí), si el exterminio y la explotación de seres humanos y de los recursos ambientales necesarios para la subsistencia son noticia habitual en los medios, así como el armamentismo, el terrorismo, la emigración forzada desde países del Tercer Mundo, la presión demográfica sobre los pueblos occidentales de los no deseados visitantes, las guerras por todo el mapamundi, si todo ello y tantas cosas más no

son temibles realidades, entonces el arte no tendría sentido ni desde una actitud vanguardista, ni tampoco en sus versiones más líricas y ornamentales. No hace falta acopiar datos del tipo catastrofista de los que saltan en las páginas de cualquier informativo diario, para demostrar que la situación, sin embargo, no ha llegado al límite de la "no creación" y de la aceptación conformista total. Por el contrario, el arte a pesar de los mecanismos de manipulación social que lo envuelven, mantiene su filón vivo como elemento positivo, bien como denuncia, o bien como sugerencia de otros mundos posibles, quizá el más enérgico de ellos, el de la posibilidad de creación. En este sentido, Jorge Capelán ilustra la situación de los contextos del mercado artístico en el mundo de hoy, en su artículo "Globalización: branding & antibranding", donde muestra el vacío de la estética en un mundo donde "la producción de objetos es cada vez más sustituída por la producción de símbolos", al referirse a la red de museos Guggemheim y a *branding*[243].

Tampoco hay que cerrar los ojos a un hecho esencial: los mecanismos de mercado. El arte es hoy el segundo modo de especulación después de la bolsa, según cuentan los medios. Pero el que se paguen precios desorbitados por las obras de autores del pasado como Van Gogh o Picasso, y de tantos otros del presente, habla de la anomalía de los mecanismos de mercado, no de la falta de legitimación de todas las obras, ni de antes, ni de ahora. Y las artes visuales no tienen la exclusiva de la especulación, sobre todo si se las compara con las cifras que se pagan por deportistas o por cineastas de fama, sino que entra en el ámbito de expansión que existe: los medios institucionales, públicos y privados, y el mercado directo, que procede de manera sistemática a la inflación de figuras de todo género en función del consumo: tanto importa de celebridades de cualquier género, como de objetos de con-

[243] Jorge Capelán, "Globalización: branding & antibranding", en *Heterogénesis*, N.º 38, *Arte y globalización*, Lund, 2002, enero, pp. 7-19.

sumo: automóviles, marcas deportivas de ropas, obras de arte, entre otras mercaderías.

Dicho lo anterior, sobre lo que existen importantes análisis desde la historia y otras ciencias sociales, es pertinente finalizar el recorrido temático transversal en las vanguardias históricas que venimos proponiendo, planteándose que, si se siguen las pautas que ofrece la producción analítica existente, perviven aún algunas importantes líneas de conexión entre las artes que se practican, hasta hoy. Habrá que hacer la salvedad de que los límites de los géneros artísticos es habitual que en muchas ocasiones se pierdan en las marcadas intersecciones entre las diversas modalidades de expresión del arte actual.

Desde los tempranos años cincuenta e incluso algo antes en algunos países como Francia o los Estados Unidos, se dan los nexos con el expresionismo aunque se convierta en matérico y abstracto, en casos como el español a partir del año 57 y con el nombre de "informalismo". Multitud de artistas europeos emigraron a América, durante, o a raíz de la Segunda Guerra Mundial, contribuyendo poderosamente a un proceso de incardinación en el nuevo arte americano, que algunos, como Marcel Duchamp desde algo antes de 1913 junto con Picabia, en el año de la exposición "*Armory Show*" en Nueva York, ya habían iniciado en la segunda década del siglo. Dos vías esenciales, la tendencia a resaltar la realidad, con una perspectiva hiperrealista pero también en otra dirección, la de buscar la hipermaterialidad, la concreción de la obra en el objeto; y otra pauta que ganaría auge durante algunos años, la de extraer de la realidad sus signos visuales más abstractos[244].

---

[244] Para este período se cuenta con elaboraciones muy importantes desde la teoría y la crítica en España, como el ensayo ya clásico de:

– Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1994, Madrid, Akal. Del mismo, además de su estudio de las vanguardias históricas, su continuación *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, 1995, Madrid, Summa Artis XXXIX, Espasa-Calpe.

En el plano de los argumentos, los más usuales mostraban el mundo del arte de las vanguardias en confrontación con la teoría del clasicismo, que incluía una rígida clasificación de los géneros y una estricta jerarquización de los mismos. En los capítulos precedentes ha quedado constancia de la enorme presencia del tema de la ciudad; de las escenas de todo tipo sobre la vida actual y sobre el mundo de la escena imaginaria; el culto a la máquina y al progreso de la tecnología y la máquina; la incidencia del bodegón como campo de ensayos formales y conceptuales, que concluiría en su traspaso al objeto real; la asignatura pendiente con la iconografía religiosa abordada con una enorme frecuencia por encima de la expectativa inicial; el cultivo en las generaciones y en los países más afectados, de la temática de la guerra y la agresión que perturbó la vida europea, entre otros asuntos; y la ruptura de los límites de clasificación de las artes, que iban a abrir el campo de las creaciones de objetos, pero también de las instalaciones subsecuentes, y el de la acción corporal. Y se puede ahora preguntar por las principales líneas de interconexión que harán fluir esas aportaciones al ámbito del arte después de la Segunda Guerra Mundial.

A modo de sugerencia, señalaremos algunas de las situaciones que resultan más significativas en este sentido aunque nunca se trate meramente de "unas segundas partes" de las vanguardias, al no poder entrar en mayores concreciones que desbordarían este trabajo, y ser campo de estudio no solo muy complejo, sino que también, necesariamente, se está aún elaborando por especialistas que han de servirse de la inmensa y dispersa oferta de materiales como catálogos de exposiciones, artículos de revistas especializadas, estudios monográficos de

– Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. 1997, Barcelona, Ediciones Del Serbal, que tiene su continuidad cronológica en: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. 2000, Madrid, Alianza, y en *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. 2000, Madrid, Akal.

– Brian Willis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, 2001, Madrid, Akal.

valor muy desigual, seguimiento en la red informática, y actualización continuada. Pero parece pertinente la propuesta, en el sentido de que tratemos de percibir si la discontinuidad entre el antes y el después de las vanguardias es un límite infranqueable, o si, como suele ocurrir en los hechos del devenir cultural, ambos momentos nos ofrecen multitud de pautas de continuidad. Tal vez porque desde que el ser humano se sabe que existe, también se conocen algunas constantes de comportamiento, como especie que genera "cultura", muy arraigadas en su condición. Sin embargo, lo habitual es considerar una ruptura frontal entre las mismas como epígonos de un sistema idealista, al menos desde los agentes del arte, que consideran estar en una posición rupturista acaso menos radical de lo que su percepción les hace creer. Parece lícito plantear esta posible continuidad, si se tienen en cuenta la cantidad de revisiones sobre otros momentos rupturistas anteriores, como el Romanticismo, el Impresionismo y las propias vanguardias históricas, que pese a su efecto de choque frontal contra la tradición que reaccionaban, siempre conservaron algún elemento del pasado. En palabras de Anna M. Guasch, a propósito de su antología de textos del arte posmoderno, "…creemos que… descubren y ayudan a definir ese "espíritu del tiempo", un espíritu que rechaza la ideología moderna del progreso en arte y que está conformado por la cálida posmodernidad, alzada sobre la reivindicación de lo místico, lo erótico y lo irracional, como una posmodernidad fría, reduccionista y apropiacionista de los simulacros y "pantallas representacionales", sin olvidar a esa otra posmodernidad que anhela el retorno a lo real y una renovada "mirada hacia el mundo"[245].

Si se observan tanto las formas de expresión del arte de hoy, como las actitudes y los contenidos a que nos remiten, se pueden establecer familias de planteamientos, desde lo temáticamente más evidente, hasta lo más conceptual y abs-

[245] Anna Maria Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. 2000, Madrid, Akal, p. 10.

tracto, pasando por el enorme ámbito hoy abierto de los nuevos comportamientos artísticos y de la incidencia de las nuevas tecnologías. Sobre la dificultad de comprensión del arte de hoy, utilizaremos nuevamente palabras de Werner Hofmann, cuando diserta sobre las bases del arte moderno, que pone de relieve que entre las razones de su aparente incomprensión por parte de los receptores está el mero hecho de haber pasado a ser objeto de discusión, cosa que la historia no muestra con anterioridad en esa medida, a no ser que se dé fe literal al estilo de divulgación historicista plagado de fantasías que caracterizó a Giorgio Vasari cuando magnificaba el ambiente cultural de Florencia y de la Toscana en el Renacimiento. Hofmann apuesta además por esa necesidad del arte aún más reciente, como traductor de las emociones y percepciones difícilmente enunciables por otros medios:

> "Sería erróneo creer que ha sido en los últimos 50 ó 150 años cuando el arte se ha tornado inteligible y misterioso, porque lo que ha ocurrido en este espacio de tiempo es que se ha iniciado la época de su discusión pública,… el arte ya es discutible y digno de discusión… El intento de hacer accesible la inaccesibilidad de la obra de arte, de abordar su ininteligibilidad mediante un despliegue de energías intelectuales, pertenece a una conciencia propia de períodos crepusculares. Presupone una imagen racional del mundo, con respecto a la cual la obra de arte mantiene una relación de tensión,… que se origina de dos modos: bien porque se define al arte como una variedad más entre las concepciones racionales del Universo, o bien porque se lo concibe como todo lo contrario, como lo decididamente irracional… Y es que el arte sustituye a todo lo que el hombre no –o ya no– puede mirar "cara a cara" porque es el artista quien, en un acto de esfuerzo prodigioso y provocador, llega a designar lo casi indescriptible. Se necesitó mucho tiempo para que al hombre se le ocurriera racionalizar ese acto mediante reflexiones históricas o estéticas y las popularizara a través de exposiciones, libros o revistas"[246].

[246] Werner Hofmann, *Los fundamentos del arte moderno*, 1992 (1987), Barcelona, Península, pp. 15-16.

Actitudes, corrientes y temas en la segunda mitad del siglo XX

Se puede establecer, en el terreno de las actitudes, la postura de investigación y culto a la técnica y los nuevos medios, que llevará a una ruptura en los sistemas de trabajo artístico, por un lado; y la pervivencia de las ya viejas técnicas y géneros, tratando de dotarles de un sentido actual. Los campos, como es de suponer, no aparecen nítidos ni incontaminados unos de otros en un espectro tan complejo.

De aquel interés realista decimonónico por la luz natural y la explotación de sus matices, no sólo se derivaron repercusiones en el movimiento Divisionista de hacia 1880 y 1890, sino que esa sistematización afectó a un sector de los pintores del Futurismo, como Gino Severini en primer lugar, o Giacomo Balla, y en cronologías posteriores, al arte cinético y en concreto, al *op-art*, "*optical art*" o arte de la percepción óptica. Los juegos del moaré de las composiciones de Vasarely, de Julius Le Parc o de Eusebio Sempere, entre otros muchos, no fueron meros ensayos de variabilidad de las formas, sino búsquedas de vías de sistematización, dentro de un lenguaje abstracto que había prescindido de referentes figurativos, o dicho de otro modo, que representaba como figura las líneas esenciales de una composición combinadas con los colores, en búsqueda de los efectos de movimiento, del engaño de la apariencia que analizaba Foucault. La utilización años después, hasta hoy, de los rótulos luminosos en formato de tubos de neón como indicador de líneas, sustitutivo del trazo con los pinceles, se iba a basar en principios codificados de módulos y de repeticiones controladas, que diferentes autores vienen utilizando como mensaje plástico, combinando colores y efectos lumínicos. Otro nivel que rompe con lo anterior, pero que utiliza soportes semejantes, es el de las intervenciones en rótulos luminosos para, con la palabra escrita, sustituir a la imagen. Son medios tomados de la publicidad característica en las calles neoyorquinas, con los que nos hemos familiarizado a través del cine, y más recientemente, con las instalaciones de Jennyy Holzer, en

las calles de Manhattan, pero también en el Guggenheim de Bilbao de su *Cortina moviente*, instalada en 1992.

Simón Marchán enuncia que al nivel del soporte físico, la obra minimalista acude con frecuencia a un "repertorio material de la industria". Obras de Donald Judd, de Dan Flavin, o de Sol LeWitt como sus obras *Cinco serie A*, de 1967, o el *Alogon n. 3*, de Robert Smithson, se basan en sistemas modulares y de repetición, en las que abunda la simetría traslaticia.

El abundante repertorio de tendencias y de obras que el mismo teórico muestra sobre "el arte óptico como provocación visual", "el arte cinético-lumínico y el movimiento real", o el capítulo dedicado a "El arte y el computador"[247], dan una cumplida muestra de la pervivencia de aquellas valoraciones de la ciencia y de la técnica aplicadas como método a las artes, más allá de la época vanguardista que hoy ya, para los interesados en el arte contemporáneo, se convierte en tradicional, y ese ámbito temático es todavía vigente ahora, considerablemente ampliado a través del revolucionario medio informático, que permite realizar y trasmitir sus creaciones en el "Arte en la red" o *Netart*, como ya se lo denomina.

Frank Popper, en su análisis sobre arte, acción y participación, al discernir entre ciencia y tecnología y el influjo de ambas en el ámbito del arte, subraya el carácter práctico de aquellas. Se refiere a publicaciones que se centran en el imperio de la ciencia sobre el arte, como el estudio de Jack Burnham "Beyond Modern Sculpture", que enuncia cómo "la escultura moderna no sólo utiliza materias y procedimientos de fabricación nuevos, sino que también funda una estética nueva, orientada hacia unos objetivos científicos y técnicos"[248]. En su estudio, recoge la aparición de un tipo de

---

[247] Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto,* 1986, Madrid, Akal, pp. 99-103 (1.ª ed. 1972).

[248] Frank Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, 1989, Madrid, Akal, en especial el capítulo "Arte, ciencia y tecnología (y sus relaciones con la creatividad)", pp. 201-236.

organización, la E.A.T. (*Experiments in Art and Technology*) del *Los Angeles County Museum of Art* entre 1976 y 1971, mostrando sus preocupaciones por la responsabilidad de los laboratorios industriales al suministrar materiales a los artistas. La exposición organizada por el MOMA neoyorquino en 1968 con el tema "*La máquina vista a finales de la edad mecánica*", en los mismos locales en se había organizado el mítico "*Armory Show*" en 1913, buscaba mediante un concurso proporcionar ideas útiles a los objetivos de la E.A.T. La producción industrial, temida e idealizada en el siglo XIX, y el argumento productivista desarrollado por las vanguardias rusas y por la VKUTEMAS, se reaparece en los finales de los pasados años 60.

Tras aportar otra multitud de ejemplos, como el del "Centro de estudios de Arte y Comunicación de Buenos Aires" en 1970, que muestran la vitalidad de la cuestión, Popper mantiene la perspectiva de que la colaboración entre las competencias artística y científica tiene un buen futuro, sobre todo si se crea una atmósfera de participación. Otro ejemplo que señala es el impulso hacia el diseño en Tomás Maldonado, introductor en Argentina del concepto de "Arte Concreto"[249].

Las aplicaciones didácticas de la computadora, la posibilidad de reproducir obras con fidelidad a través de la pantalla, una vez que se resolvieran los problemas tanto de copyright como de las inmensas memorias de que habría que disponer los usuarios en su aparato personal, ya estaban sugiriendo pautas muchos años atrás a nuestra actualidad, habiendo dado, en este sentido, pasos gigantescos de avance. En 1977 John Wyver, productor y cineasta británico, que se basa en las iluminaciones, citaba ejemplos coetáneos del australiano Jeffery Shaw, de Matt Mullican en Nueva York, o de Bill Viola y Gary Hill en California, concluyendo con la necesidad de promover y financiar las iniciativas de los jóvenes ar-

---

[249] Tomás Maldonado, *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, 1977, Barcelona, Gustavo Gili (1974, Turín).

tistas en vídeo y nuevas tecnologías, y ponía de relieve que el estado de la cuestión de los apoyos a esta faceta de las artes visuales era mínima en Gran Bretaña, pese a los importantes logros de algunos artistas de esta nacionalidad[250]. En el caso español fue centro de referencia el espacio investigador concedido en Madrid al "Centro de Cálculo de la Universidad Complutense", con servicios iniciados en 1968, los más conocidos, los de "Generación Automática de Formas Plásticas", aparte de arquitectura, lingüística y música experimental y centro de imagen. Este tipo de obra visual tiene paralelismos en la producción de Mondrian, de Vasarely, o del *Equipo 57*. Y utilizando el ordenador, en la obra de Barbadillo, de Yturralde, o de Sempere[251].

Una de las líneas centrales del interés temático de las vanguardias había residido en la imagen de la ciudad, de sus calles construcciones característicos de París o de Berlín, de sus tipos, paseantes y ambientes[252]. Parte de esa herencia la recoge el Pop-art, al referirse a la sociedad de consumo y de masas por tanto, urbana, al crear o reproducir tipos característicos, con técnicas propias de la publicidad, como es conocido en la obra de Jasper Johns, de Robert Rauschenberg, o de Andy Warhol, entre otros. Pero más adelante esa versión integrada en el consumo mismo, encontrará otra visión del asunto del entorno y la masa de población. El interés por las instalaciones en la calle, desde un sentido lúdico en confrontación con el público, se fomenta en todos los países que desean ofrecer una imagen actualizada de su patrocinio de las artes. La exposición de la *Tate Modern* en Londres "*Century city. Art and Culture in the Modern Metropolis*", realizada en los meses de febrero a abril del 2001, sirvió de reflexión sobre la importancia de la ciudad en las artes a lo largo del siglo

[250] John Wiver, "Painting by (digital) numbers". *Tate. The Art Magazine*, n.º 1, Londres, 1993, pp. 56-61.

[251] Francisco Calvo Serraller, *España, medio siglo de vanguardia. 1939 -1985*, 1985, Madrid.

[252] Simón Marchán, *Contaminaciones figurativas*, 1986, Madrid, Alianza Editorial.

XX. Mostraba imágenes de obras de artistas desde las vanguardias hasta hoy, con la inclusión de emporios metropolitanos fuera de los circuitos habituales, en su mayoría interoccidentales. Viena y París a principios del siglo XX, la primera representada entre 1908 y 1918 con obras de Egon Schiele y Oskar Kokoschka, y el París de 1905 al 15, con obras cubistas de Picasso y de Braque, música de Stravinsky y danza de ballets rusos; Moscú de 1916 a 1930, con obras de El Lissitsky, de Malevitch, y de las arquitecturas de los hermanos Vesnin y el cine de Eisenstein y Vertov; Nueva York de 1969 al 1974, estimulante época de renovación, con artistas como Vito Acconci, Gordon Matta-Clark y Tisha Brown, que usaron la ciudad a la vez como trasfondo y como fuente de inspiración; novedades como la capital de Nigeria, Lagos, entre 1955 y 1970, con representaciones musicales de la vida de alto nivel y de la popular, mezcladas a través del *Mbari Club*, un grupo de artistas nigerianos y panafricanos, escritores y músicos, que incluían nombres como Adebisi Akanji y Wole Sojinka; Río de Janeiro de 1950 al 1964, con representaciones de la arquitectura y diseño, sonidos de *bossa nova*, y obra de Hélio Oiticica, Lygia Clark, y Oskar Niemayer; la ciudad de Tokio entre 1969 a 1973, con intervenciones conceptuales y culturales de artistas como Yoko Ono y Yayoi Kusama, en un paisaje urbano de posguerra; Bombay/Mumbai (1992-2001), con obras contemporáneas de los campos de la escultura, pintura, fotografía, instalación, vídeo y proyectos Internet por artistas como Bhupen Khakhar y Nalini Malani, combinados con arquitectura y con películas de la industria cinematográfica india de la llamada, por alusiones a la inicial de Bombay y en emulación paródica de la "meca" del cine americano, la *"Bollywood film culture"*. Y Londres, que era la ciudad anfitriona de la exposición, se reservó solo los años recientes, la década de los noventa (1990-2001), con obra de artistas que usaron la ciudad y su gente como fuente de inspiración: artistas en general, diseñadores y fotógrafos, entre ellos Gillian Wearing, Hussein Chalayan, Nick Knight y Tom Dixon.

El interés que habían tenido, bastante atenuado salvo en algunos expresionistas, por la naturaleza y el paisaje, se va a ver incrementado en la posmodernidad con otro más dual, tanto por intervenir en la naturaleza misma, en las diversas versiones del *land art* y del *earthwork*, como por mostrar el ámbito de los desechos y las acumulaciones inservibles, derivación de la negación del objeto que había comenzado, entre otras autorías, con el Dadaísmo de Duchamp y de Schwitters, que había desarrollado la estética del objeto en los ensamblajes escultura cubistas, y en el objeto surrealista. En la acepción del *land art*, los espacios privilegiados para las intervenciones fueron los paisajes amplios, como la playa o el desierto, en los casos de Walter De Maria, y de Jan Dibbets, o de Richard Long[253], que enuncia como un "acto de rebeldía contra la unidimensionalidad consciente" citando a Marcuse, "contra la integración del hombre en la sociedad consumista-mecánica". Y considera esta actitud como "La variante romántica expresionista del Neo-dadá, el Land art, ve en los bienes de consumo industrial una alienación de los materiales de la naturaleza y con la forma mínima de la geometría pura y el elemento natural como material no falseado quiere realizar la idea de un arte dadaísta total e ilimitado"[254]. La corriente del *Arte Povera* tiene implicaciones con el paisaje en tanto que desechos urbanos[255].

Otro tanto ocurre, de manera más directa, en la ecuación entre paisaje y el nuevo género "*Land Art*"[256]. Un vistazo a la crítica especializada de arte hoy, nos remite con insistencia a muchas de estas posibilidades, como "*Arte en la naturaleza*", conjunto de instalaciones artísticas del museo realizado en la primavera del 2001 sobre una finca rural en Montenmedio

---

[253] Karin Thomas, *Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, 1988, Barcelona, Ediciones del Serbal, p. 17.

[254] *Idem*, pp. 109-110.

[255] Aurora Fernández Polanco, *Arte Povera*, 1997, Madrid, Nerea.

[256] Tonia Raquejo, *Land Art*, 2000, Madrid, Nerea.

(Cádiz), denominada "Centro de Arte Contemporáneo Montenmedio de Vejer de la Frontera", NMAC (Cádiz). Su gestora, Jimena Blázquez, ideó el proyecto en 1998 cuando trabajaba en el museo Picasso de París, y su intención es mantener como contenedor el propio paisaje, no ajardinado, sino la fusión de arte y naturaleza. Cuenta con obras y acciones de, entre otros, Roxy Payne, con su árbol de acero inoxidable de catorce metros de altura que denomina *Trasplantado*, y otras obras, instalaciones y acciones de Marina Abramovic, *Nidos humanos*; Maurizio Cattelan, con el falso panel de tráfico, de efecto desconcertante; o la provocadora video-performance de Pilar Albarracín *La noche 2001*, recreación del mito de Sherezade[257].

La línea de trabajar sobre el cuerpo humano, la figura y el desnudo que en su mayor parte era femenino, se transfiere a la utilización del cuerpo como soporte, desde las performances futuristas y del Dadá, a los happenings de A. Kaprow, incluyendo el movimiento *Fluxus*, las enseñanzas de Beuys, y el amplio repertorio de artistas que utilizaron este medio, el corporal, como campo de operaciones de sus nuevas propuestas[258].

El cuerpo humano, boca abajo, descendiendo simbólicamente a los infiernos, formaba parte de la iconografía de Max Beckmann a partir de los años veinte y treinta. Su introducción de la figura boca abajo se concreta en el tríptico *Abfährt* (*Despedida)* (1932-1933, Nueva York, Museum of Modern Art), en cuyo ala derecha figuraban dos figuras hombre y mujer, atadas, desnudas y en descenso, posición que mantendrá en otras ocasiones, como en *Hombre cayendo* (1950, Nueva York, colección particular), que ha sido interpretado como trágica "caída de los dioses", y que tiene

---

[257] Margot Molina, "El sueño de un bosque de verano", *Babelia-El País*, 23-06-2001.

[258] Roselee Goldberg, *Performance art*, 1996, Ediciones Destino, Thames & Hudson.

un enlace claro con las representaciones posteriores, recurrentes, de Georg Baselitz en obras como *El dormitorio (Elke y Georg)*, (1975), hasta otras muchas de los años ochenta en su serie *Hombre comiendo una manzana* (I, 1981, colección particular), y otras más tardías como *La Giganta* (1987, Bonn, Kunstmuseum).

La fusión de ese soporte con temáticas variadas nos trae múltiples evocaciones del ámbito de lo erótico, con abundancia de perspectivas sadomasoquistas derivadas de la escuela de acción vienesa como Hermann Nitsch. Como señala Rosalee Rosberg, el ritual ocupará un importante lugar en el artista y en esa escuela. Sus acciones "...comenzadas en 1962, y que implicaban ritual y sangre, fueron descritas como "una manera estética de orar". Los antiguos ritos dionisíacos y cristianos fueron representados de nuevo en un contexto moderno, supuestamente ejemplificando la noción de Aristóteles de la catarsis a través del miedo, el terror y la compasión. Nitsch veía estas orgías rituales como una extensión de la *action painting*, recordando la indicación del futurista Carrá: uno debe pintar, como los borrachos cantan y vomitan, sonidos, ruidos y olores". Se refiere a *Orgías, Misterios y Teatro*, proyectos que se repitieron regularmente en los años setenta. Todos duraban varias horas, había ruidos, presencia de animales sacrificados como si estuvieran en una cruz, su sangre se arrojaba sobre actores desnudos. "Tales actividades procedían de la creencia de Nitsch de que los instintos agresivos de la humanidad habían sido reprimidos y silenciados a través de los medios de comunicación. Incluso el ritual de matar animales, tan natural para el hombre primitivo, había sido apartado de la experiencia de los tiempos modernos. Estos actos rituales eran un medio de liberar la energía reprimida además de un acto de purificación y redención a través del sufrimiento"[259].

[259] *Idem*, pp. 163-4.

Artistas calificados de "los nuevos clásicos", con inclusión de Damian Hirst, Orlan, y en la vanguardia española con Pilar Albarracín, Marcel.li Antúnez, y Cuco Suárez, muestran en sus acciones esta elección del cuerpo como base de muchas de sus acciones. "A mediados de los 80 eclosiona en el panorama artístico nacional la utilización del cuerpo humano y otras materias orgánicas como instrumento de expresión. Marcel.lí Antúnez y Cuco Suárez son dos de los creadores pioneros en incluir restos de animales muertos o sangre en sus acciones e instalaciones"[260]. Pilar Albarracín simula accidentes cubierta de sangre animal; en su filiación en el ritual orgiástico como rito purificador, la artista onubense en la instalación en la Galería Juana de Aizpuru en Madrid en la primavera del 2001, incluye una performance registrada en vídeo: la acción es una danza frenética, como las ménades poseídas, hasta la extenuación, mientras sostiene un odre de vino que, simulando la sangre, derrama por fases sobre su cuerpo hasta la situación agónica más total. El asturiano Cuco Suárez, en la acción *Arte sitiado*, con su reproducción serigráfica de San Sebastián, es uno de los casos de recuperación de tradicionales iconografías, representando en este caso en base al soporte corporal del propio artista, asaetado con agujas hipodérmicas en vez de flechas, fotografiado y trasladado a serigrafía, una manera de referirse a cuestiones actuales: las nuevas armas mortíferas de la sociedad juvenil actual, y el acoso de las instituciones ante centros de arte alternativo en espacios "periféricos" como el asturiano, ya que fue una acción de protesta frente al desalojo de la sede del centro El Lucernario, de Gijón, en 1997[261].

La continuación de la tendencia a utilizar el cuerpo como elemento desmitificador y crítico mantiene una enorme vi-

---

[260] S. F., "Avances, Los nuevos clásicos", *Top Magazine, El Mundo*, 22-04-2001.

[261] Javier Barón, "Instalaciones, esculturas públicas y performances de Cuco Suárez", en *Cuco Suárez Inútil*, 1998, Oviedo, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.

gencia en acciones actuales, en las que se cuestionan los estereotipos de los géneros masculino y femenino; la ruptura de moldes de la idea que se tiene en nuestra cultura del cuerpo de la mujer; o las pautas del travestismo, y de las componentes raciales, aparecen en un mosaico de combinaciones en múltiples obras recientes[262].

También en la actualidad, entre las esferas de la danza y la expresión corporal performática, se está extendiendo la danza *Butoh*, identificada con danza vanguardista japonesa. A propósito de la actividad del artista Dakei, del grupo *Shizuku*, fundado en el año 2000 por él, se sintetiza en un texto los rasgos de esta actividad: "En sus orígenes fue pura provocación, "la rebelión del cuerpo" en contra de lo social y culturalmente establecido. Un nuevo lenguaje de la danza, cuerpos desnudos espolvoreados de blanco contorneándose, manos y pies retorcidos, muecas de ojos y bocas desvaídas. Hoy se le otorga condición de género definido como la danza de lo insinuación de lo oculto, y asimismo, la expresión infinita de lo desconocido. Una meditación del cuerpo sobre el propio cuerpo, en su batalla figurativa de elementos tan dispares como son el alma inmortal y el cuerpo temporal…"[263]. Sobre esta actividad basada en antiguos presupuestos de la cultura japonesa, relanzados a partir de los años 80, se pueden ver actividades contempladas entre las artes visuales en diversas revistas especializadas[264].

El ámbito temático religioso, relegado frente muchos nuevos planteamientos, golpea de nuevo en autores como Julian Schnabel, cuya obra provocó una inmensa expectación en Londres y Nueva York en 1982 al realizar obras en donde

[262] Juan Vicente Aliaga, "Cuerpo y arte en los noventa", *Babelia-El País*, 23-06-2001. Jaume Vidal, "El arte travestido", en *Idem*.

[263] Catálogo de mano, del *Encuentro de arte íntimo: Dakei / Yasuko Sagara*, Sala LAI, "Luzernario arte íntimo", 31 agosto 2001, Gijón.

[264] Hans Sternudd, "Sobre ex-posiciones. Puente cultural 2000 / Kulturbro 2000", en *Heterogénesis (Revista de artes visuales /Tidskrift ör Visuell Konst*, 34, enero 2001, Lund (Suecia), pp. 32-41.

se plantea la vida de santos, la imagen de Cristo en la cruz, dentro de un lenguaje moderno, tendente a resucitar tanto este tipo de temática en claves distanciadas y críticas, como los contenidos mitológicos, como plantea Suzi Gablik[265].

Obras muy recientes nos dan idea de la pervivencia no sólo de la performance, sino de la temática religiosa desde planos que por lo general resultaban más o menos blasfemos al no atenerse a las narraciones canónicas de origen. Habría un sinfín de ejemplos, pero citaré el de una acción de un grupo danés presentada en Suecia en el "*Puente Cultural 2000*", o "*Kulturbro 2000*", que tuvo lugar en la ciudad de Malmö del 15 de septiembre al 15 de diciembre del año 2000, como un proyecto sueco y danés con motivo de la inauguración del puente entre ambos países en el estrecho de Öresund. Además del *Ícaro* de Peter Greenaway en la acción e instalación *Flying over water* (*Volando sobre el agua*) que se instrumentó como la estrella que acaparó las acciones que se llevaron a cabo, hacemos mención lo que presentó el grupo danés de performance "*Hotel Pro Forma*". La pieza, *jesus_c._odd_size* (sic), en colaboración con la Escuela de Arte de Malmö, se expuso en los salones de ésta. Se trataba de una interpretación de la vida y pasión de Cristo, según explica el crítico y también performer Hans Sternudd: "En 24 estaciones se reproducen diversos aspectos de la vida de Cristo en forma de instalaciones, presentaciones de teatro y performance, esculturas, conciertos y conferencias. Con su sensibilidad para los detalles, los materiales y ambientes, la directora artística… Kirsten Delholm, ha creado una vez más una presentación a ratos sublimemente hermosa. La puesta en escena más espectacular fue… la del Gólgota, compuesta de tres cuerpos humanos empacados al vacío, empaquetados como pollos en la refrigeradora de un supermercado, constituían un retablo tan

---

[265] Suzi Gablik, *¿Ha muerto el arte moderno?,* especialmente el capítulo VI titulado "Secularismo. El desencanto artístico (Julian Schnabel pinta un retrato de Dios)" 1984, Londres; versión española, 1987, Barcelona, Hermann Blume, pp. 83-95.

dramático que el rector de la escuela había pensado cancelar la exhibición de antemano, porque temía que los artistas corriesen el riesgo de morir ahogados. En "*A secene from the Life of the Leper*", "*The One Posessed by Evil Demons and Jesus*"… [Traducido: "*Una escena de la vida del leproso*", "*El poseído por los demonios y Jesús*]… que tuvo lugar en el escenario experimental de la escuela, el *Blackbox*, los marginados fueron representados por actores con impedimentos físicos reales. La escena, con actores ubicados sobre una sala rodeada de agua negra, fue representada con la quietud y el patrón de movimientos estilizados que se han convertido en una especie de signo característico de Delholm (y que han sido inspirados por el trabajo del escenógrafo norteamericano Robert Wilson). *jesus_c._odd_size* cambiaba todos los días, y la experiencia además era dirigida por las elecciones hechas por el propio visitante: qué escenas él o ella visitaba y en qué orden observaba las diferentes instalaciones y escenas…"[266].

El mismo autor se refiere a la presencia de obra de Carolee Schneemann, tanto en Malmö como en la exposición llevada a cabo en *Arken*, el ámbito para el arte contemporáneo de Copenhague, con el título "*K/on og kultur*" *(Género y cultura)*, y con Zang Huan con la presentación de *Flowers, do you like it*? (¿*Te gustan las flores*?) sobre soporte de fotografía y vídeo[267].

La crítica Ximena Narea, al hablar de la "*Bienal Internacional de Arte de Buenos Aires*", de cuya representación sueca fue comisaria, se refiere a una acción conceptual del citado Hans Sternudd, incidente en la iconografía religiosa aunque utilice el azar entre sus ingredientes, pero contando con un eje directriz, las frases del comienzo y del final de su acción:

> "…Sternudd problematiza la supuesta simplicidad de la búsqueda de información en Internet, probablemente la base de datos mayor de la historia donde supuestamente todo el mundo

---

[266] Hans Sternudd, "Sobre ex-posiciones. Puente…", nota 264.

[267] Hans Sternudd, "Sobre el arte y la imagen o la imagen del arte", en *Idem*, pp. 48-49.

tiene acceso. Sin embargo, …no es tan fácil, no por nada se usa el verbo "navegar"… es decir, se va de un lugar a otro, muchas veces sin llegar a destino. La caza de lectores (y posibles compradores) ha hecho que muchos sitios utilicen en su descripción palabras que nada tienen que ver con el significado original de las palabras lo que da lugar a un mar de respuestas dispares ante una búsqueda".

"Sternudd inicia su reflexión con una frase del evangelio de San Juan, que funciona como categorización del mundo: "En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios y el Verbo era Dios" (*Evangelio de San Juan*, 1:1). Su investigación parte de la búsqueda de términos elegidos al azar y que dan como resultado respuestas de todo tipo. Por ejemplo, ante la palabra "madonna" los motores de búsqueda encuentran sitios dedicados a la virgen María, lugares de la cantante popular Madonna, páginas pornográficas y cientos de otros sitios que han usado esa palabra como llave para captar todo tipo de público. Las imágenes que Sternudd encuentra en esos sitios las pone indiscriminadamente en una secuencia cuya proyección es el punto de partida de su performance en Buenos Aires. Con una cinta de sonidos de pájaros de fondo va haciendo un círculo sobre una tela negra fija sobre el piso con sal que va poniendo en un cedazo, con el cual la va distribuyendo cuidadosamente por todo el círculo. Luego arranca páginas de una biblia y las va moliendo en una juguera para a continuación echarse la pasta sobre la cabeza. Finalmente, parafraseando la crucifixión, se acuesta sobre el círculo de sal con los pies juntos y los brazos abiertos. La frase que dio lugar origen a su obra es invertida: "En el fin era Dios, y Dios era con el verbo y Dios era el Verbo" escribe Sternudd en una de las paredes de la sala y en los volantes que se reparten durante la representación. La cita invertida acentúa la pérdida del sentido absoluto con que se aprenden las palabras, y que se desvirtúan aún más en Internet"[268].

El artista paduano residente en Nueva York, Maurizio Cattelan, que tras su acción transgresora en Brooklyn Mu-

[268] Ximena Narea, "La representación sueca / Den svenska representationen", *Heterogénesis*, 34, enero 2001, Lund, pp. 54-58.

seum con la imagen de la Virgen realizada con excrementos de elefante, originó una controversia internacional y un reconocimiento simultáneo de su nombre al tratar con particular iconoclastia las imágenes de los sacro ligadas al catolicismo, como la de *El Papa Pablo VI*, caído.

El cuerpo es el soporte preferido de muchas de las acciones de carácter feminista, que viene reivindicando desde el Dadá otra imagen de la mujer y de su cuerpo, sometido al arbitraje de patrones estéticos de consumo masculino, que varían según las épocas pero que siempre someten a la mujer a sentimientos de rechazo de su propio físico si no se ajusta a ellos. Griselda Pollock, entre otras importantes teóricas de la cuestión, traspasa este nivel entrando en profundidades de carácter político feminista, al rechazar la lectura lineal del arte desde la Historia y desde los compartimentos elitistas de lo que se venía entendiendo por arte, incluídas las vanguardias. Durante el desarrollo de las mismas, como se comentó en capítulos precedentes, hubo importantes contribuciones de carácter lúdico y crítico, como la ya citada de la dadaísta Hanna Höch, del grupo berlinés, que además de maestra en el fotomontaje, planteaba en términos modernos la cuestión, en óleos como *Die Braut (La novia*) donde una mujer gigante con aspecto de muñeca vestida de novia, acompaña a un hombre minimizado con la vestimenta correlativa a la ceremonia. Pero no sólo es el humor una de las maneras de ridiculizar los modelos habituales. Por el contrario, abunda la perspectiva irónica más amarga si cabe, y el arte corporal ha entrado en esa vía desde hace décadas[269].

También recoge Anna María Guasch en detalle la dinámica conjunta de "arte y feminismo moderno", en amplios capítulos sobre *El arte último del siglo XX*, dedicado a "El

[269] Anna Maria Guasch, "Inscripciones en lo femenino", en *Los manifiestos*… pp. 322-346. Además vid. Linda Nöchlin, o el propio Werner Hofmann que coordinó una importante exposición como Director de la *Hamburguer Kunsthalle* en 1986, "*Eva und Die Zukunft*" sobre la mujer como motivo icónico en la modernidad, con motivo del 2.º centenario de la Revolución Francesa.

cuerpo como lugar de prácticas artísticas" al que sigue "De la diferencia sexual al transgénero". En el prólogo a esta última obra que se cita, resume la autora cómo "a principios de los noventa, la sensibilización hacia lo social cohabitó… con la experiencia del cuerpo y su iconografía incorporando una pluralidad de prácticas autocomplacientes y narcisistas, las más de las veces relacionadas con la ingeniería genética, la cirugía plástica, el ejercicio físico, la cosmética, el dolor, la enfermedad, las prótesis, el placer, la escatología y, en especial, el sexo"[270].

El ámbito de la lucha política y social en el arte, tan apreciado por el Dadá berlinés, por el Futurismo italiano de nacimiento, por el Productivismo ruso, y por sectores de la Nueva Objetividad alemana, aparece recogido en Toby Clark, a lo largo del siglo XX[271]. Las posturas más recientes en el sentido de arte y compromiso, dentro de una variada gama, se recogen en "El arte posmoderno activista y alternativo en Estados Unidos"[272].

El arte y la guerra, esta vez la de Vietnam, en autores como Leon Golub, en series como *Mercenarios*; La obra de Martha Rosler, con montajes fotográficos al estilo de J. Heartfield, recordemos que colaborador de Grosz en el Dadá berlinés. La crítica a la *commodity* de la era republicana de Reagan, con artistas como Barbara Kruger, Jenny Holzer,

---

[270] Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. 2000, Madrid, Alianza, pp. 499-556, capítulo "El cuerpo como lugar de prácticas artísticas", seguido del dedicado a "De la diferencia sexual al transgénero".

– Misma autora, "El intento de un nuevo arte político: el posmodernismo activista y el arte feminista", en *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, 1997, Barcelona, Ediciones Del Serbal, pp. 378-396; y en algunos de los textos que recoge en *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, con "El descubrimiento del cuerpo y la sexualidad: el nuevo feminismo", como el elaborado por Griselda Pollock en 1986 con el título de "Inscripciones en lo femenino", recogido en *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. 2000, Madrid, Akal, pp. 292-346.

[271] *Idem*, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. 2000, Madrid, Akal, p. 9.

[272] Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*. 2000, Madrid, Akal.

Guerrilla Girls, entre otros, en los años 80. Las cuestiones candentes en el arte fueron puestas en evidencia en la *Whitney Biennial* de 1993, en Nueva York. El cuestionamiento a fondo de los museos, con la creación de museos sin colecciones para arte alternativo, como el *Alternative Museum* de la misma ciudad, y a partir de 1977, con pequeño apoyo institucional, el que dirigió Marcia Tucker como *New Museum of Contemporary Art*, que "…diseñó un programa de exposiciones encaminadas a reflejar las preocupaciones raciales, sexuales, sanitarias, etc., que afectaban a la sociedad norteamericana de su momento"[273].

Los años noventa verían la irrupción del multiculturalismo, la evidencia de la cultura "del otro". "Este proceso político social afectó al campo de la creación artística en la medida que fue necesaria la reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas o, como en el caso de China, el de las áreas absolutamente aisladas hasta entonces del sistema (o contrasistema) occidental, reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese "otro" múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteralidad"[274].

Tal vez estemos ahora, a comienzos del siglo XXI y del II Milenio, en el momento de plantearse además, el "interculturalismo", como entramado fecundo entre culturas diversas y mestizaje real, más que la yuxtaposición de lo plural, como viene dándose. O quizá, en el peor de los casos, el hecho de que se planteen este conjunto de visiones y actitudes alternativas del arte de lo que ya es otra era en lo cronológico, no llegue a significar nunca ese equilibrio que, en simbiosis con su contrario, el desequilibrio de y entre muchas de las propuestas, contribuya a una humanidad más madura, que reser-

---

[273] A. M. Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* 2000, Madrid, Alianza, pp. 471-498.

[274] A. M. Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* 2000, Madrid, Alianza, p. 478; *Idem,* p. 557.

ve su agresividad para evolucionar no a costa de los otros. Lo más probable, como ocurrió en el período vanguardista que había iniciado el siglo XX, es que haya una mezcla de todo y el encuentro de vías intermedias y contradictorias, dado el adiós parece que definitivo, a los proyectos totales.

Resulta obligado hablar, meses después de finalizado el texto precedente y después de su segunda revisión, de la vigencia del problema de la guerra como la realidad, con los consiguientes iconos con que, de manera agorera, se inicia el milenio y el siglo, tras los sucesos del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, el atentado de las "Torres Gemelas", y el postmoderno proceso bélico abierto en Afganistán... por el momento.

(En Oviedo, a 26 de agosto de 2002).

Tras la corrección de primeras pruebas de este texto, el 11 de marzo de 2005, aniversario de los hechos luctuosos de Atocha, la materia prima de dolor, guerras y sangre sigue creciendo. El artista tiene aún sus fuentes de inspiración en la barbarie y la naturaleza amenazante, pero también en la utopía de un mundo mejor.

JULIA BARROSO VILLAR

Índice

Agradecimientos 7
Prólogo 9
Prefacio 15

I PARTE

Las prevanguardias 27
El Impresionismo 29
La luz como tema y motivo 29
Otros elementos técnicos 30
La temática impresionista 31
El postimpresionismo 40
Géneros y temas 42
El paisaje 42
La figura humana 45
El retrato 46
La escena 46
El paisaje urbano 50

II PARTE

Las vanguardias históricas 55
Las técnicas como argumento 55
La línea se emancipa 55

La luz y el color como protagonistas 61
El espacio 72
La composición 78
La superficie, la materia y la textura 80
Los iconos en la abstracción 84
Los grandes ciclos temáticos 93
El cuerpo humano 94
El retrato 95
El desnudo 105
Escenas del costumbrismo
y del simbolismo modernos 138
La ciudad 149
De la ciudad moderna a la metrópoli 150
Ciudades de la evocación 161
La temática religiosa 166
Religiosidad y vanguardias 169
El capítulo religioso de la exposición
"Arte Degenerado" 175
La colección del Vaticano 200
El caso español 207
La guerra. Escenarios bélicos, política y artistas
en torno a las dos guerras mundiales 213
Artistas, primera Guerra Mundial,
y años inmediatos 225
La incidencia de la Segunda
Guerra Mundial 270
La Guerra Civil Española 274
El mito del progreso. Ciencia, técnica
y arte de vanguardia 278
El arte y la Segunda Revolución Industrial . . 281
Motivos científicos y tecnológicos 283
La estética de la máquina y el objeto fabril
en el ámbito cubista 286

El canto al progreso: el Futurismo 289
Progreso y diseño: experimentalismo ruso, Neoplasticismo holandés, Bauhaus 292
El descrédito del progreso: desde Dadá a la Nueva Objetividad alemana 302
Paisaje natural y paisaje artificial 308
De la naturaleza muerta al objeto 319

III PARTE

Pervivencia de los motivos vanguardistas en las corrientes artísticas internacionales desde la segunda mitad del siglo XX 335
Actitudes, corrientes y temas en la 2.ª mitad del siglo XX 342

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES
DE IMPRENTA MERCANTIL ASTURIAS
DE GIJÓN
EL DÍA 24 DE OCTUBRE DE 2005